

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

53

ARTE

Editoriale

MILICUA: *Anotaciones al Goya joven* - LONGHI: *Il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'* - LONGHI: *'Monsù X' (Un olandese in 'barocco')* - BRIGANTI: *Michelangelo Cerquozzi, pittore di nature morte*

Antologia di artisti

Appunti

M A G G I O

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1954

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno V - Numero 53 - Maggio 1954

SOMMARIO

Editoriale:

La Mostra dei Quattro Maestri

JOSÉ MILIGUA: *Anotaciones al Goya joven* - ROBERTO LONGHI: *Il Goya romano, e la 'cultura di via Condotti'* - ROBERTO LONGHI: *'Monsù X' (Un olandese in 'barocco')* - GIULIANO BRIGANTI: *Michelangelo Cerquozzi pittore di nature morte*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Ricordo del Centino* (F. Arcangeli)

APPUNTI

Un succinto manuale sul Trecento francese (E. Castelnuovo) - *La biblioteca dei Re d'Aragona* (R. Longhi)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

EDITORIALE

LA MOSTRA DEI QUATTRO MAESTRI. - Alcuni giovani amici, allievi persino, quasi mi rimproverano di essermi mescolato all'impresa del 'quattro Maestri' ora esposti 'tant bien que mal' a Palazzo Strozzi. Vorrei chiedere un po' di indulgenza rammentando che la mia collocazione fiorentina non poteva lasciarmi uscire da quel margine minimo di convivenza necessario per poter seguire senza inciampi i miei doveri d'insegnante.

Una volta accettato di collaborare sul principio della 'responsabilità limitata', credo di aver dato, entro quei limiti, quel poco che potevo. Dirò di che si tratta.

Circa le parti più difettive nella realizzazione della Mostra, non mancai di presagirlle esplicitamente fin dalla prima seduta plenaria in Comune, avvertendo che — anche a parte il ritardo nella decisione e nella preparazione — l'assenza di opere fondamentali per lo svolgimento del piano era da ritenersi inevitabile, dati i regolamenti inflessibili (e, del resto, ragionevolissimi) dei principali musei stranieri. Non mancai di chiedere, persino, se non fosse perciò più opportuno limitare l'impresa al titolo di una 'Mostra di restauri del primo Rinascimento fiorentino' (sul tipo di quella già presentata assai bene dal Dott. Procacci subito dopo la guerra), che meglio ne avrebbe definito i limiti, il carattere, e la innegabile utilità normativa in un campo conteso e delicato.

Poiché non sembrò possibile ritornare sulla prima decisione (si allegò persino l'ostacolo della carta da lettere già stampata all'insegna dei quattro grandi!), mi volsi a proporre che per più chiarezza (e data anche la maggiore probabilità di ottenerne pezzi insigni dall'estero), si facesse almeno precedere la mostra da un'anticamera del 'pater patriae' del Quattrocento fiorentino, cioè di Masaccio. La proposta passò senza gravi intoppi; e all'accoglimento di essa si deve, fra l'altro, non solo la presenza di un pezzo eccelso dell'altare pisano venuto da Berlino, ma anche la conclusione sollecita di un restauro di grande impegno che si trascinava da circa vent'anni e che, senza lo stimolo dell'occasione particolare, ne sarebbe forse durato altrettanti; alludo a quello iniziato dal Vermehren e ora bene concluso dal Lovullo e dal Masini nella celebre 'Vergine con Sant'Anna' di Masaccio e Masolino.

Per i nomi restanti la situazione si aggravò ancora quando cadde ogni speranza di ottenere da Berlino non soltanto la pala dipinta da Andrea del Castagno per San Miniato fra le Torri, ma persino lo splendido tondo di Domenico Veneziano con l'Adorazione dei Magi, dato che le condizioni precarie lo facevano dichiarare 'intrasportabile'.

Non voglio qui esprimere apprezzamenti sul fatto che, a nove anni dalla guerra, un dipinto di tanta importanza non sia stato ancora oggetto delle necessarie provvidenze conservative; ma la gravità della notizia mi costringe almeno a ribadire l'opinione, già tante volte espressa, che il compito del restauro delle opere d'arte esiga ormai un consesso paritetico internazionale che stabilisca un piano generale di lavoro secondo un ben meditato ordine di precedenza, e cioè a seconda dell'importanza maggiore o minore delle opere da curare. Ecco, se non erro, l'unica C. E. D. sulla quale gli uomini di cultura di tutto il mondo potranno trovarsi d'accordo.

Giovi del resto rammentare che, in questo campo, proprio la sollecitudine e la buona scienza dimostrate dagli organi responsabili fiorentini nell'occasione odierna, potrà servire di esempio. La Mostra trova in effetto il suo centro di più alto interesse proprio negli 'stacchi' degli affreschi di Andrea a Sant'Apollonia; nel risanamento degli 'Uomini famosi' di Legnaja; nella pulitura del già citato Masaccio; o della 'Battaglia' e della predella urbinata di Paolo Uccello. Nomi di restauratori come il Tintori e il Lovullo escono con grande onore da queste difficili prove a confronto coi risultati deplorabilissimi, e già deplorati infatti, dell'Istituto Centrale di Roma; e ripropongono con insistenza quello che oggi è il problema essenziale per il buon governo delle opere d'arte.

r. l.

P. S. - Circa la utilità del catalogo della Mostra, dove pure i giovani e valenti funzionari della Soprintendenza fiorentina hanno riprodotto, con grande fedeltà e pazienza, la selva delle opinioni dall'antico ad oggi, qualcuno ha osservato, a buona ragione, che se quel regesto può anche far comodo ai cosiddetti specialisti, riesce d'impaccio al pubblico comune che chiede di potersi appoggiare alle opinioni più assodate e non d'esser ficcato nel gineprajo dei contrasti. Mi affretto ad assicurare che nella scelta di una tale metodologia il sottoscritto non ha avuto alcuna parte. La formula essendo già stata stabilita 'in nube', non restava che mirare all'esattezza dell'informazione.

JOSÉ MILICUA

ANOTACIONES AL GOYA JOVEN

ESTE artículo se propone contribuir al esclarecimiento de la zona más oscura que existe en toda la trayectoria del quehacer artístico de Goya, es decir, el período de unos diez años de amplitud que se extiende desde el aprendizaje en el taller de Luzán hasta su paso de Zaragoza a Madrid, en 1773.

El hecho de que un artículo de este tipo escrito por un español venga a albergarse en una revista italiana es tan insólito que casi parece demandar una explicación; una explicación, se entiende, que correspondería dar a quienes han permitido que la falta casi absoluta de contacto entre Italia y España en esta circunscripción de los estudios artísticos sea hoy una triste realidad, apenas mitigada por algún esfuerzo aislado.

Por lo demás, a nadie podría sorprender que la universalidad de criterio que impulsa a 'Paragone' acoja unas páginas sobre artista tan universal como Goya. Tanto más cuanto que, a pesar de su todavía corta vida, 'Paragone' es ya imprescindible en las bibliotecas hispanas por los excelentes servicios que ha prestado a la investigación de las conexiones italo-españolas, entre los cuales se cuentan algunas de las aportaciones más positivas que se hayan hecho jamás en este poco transitado campo, como los descubrimientos acerca de los 'comprimarij spagnoli della maniera', Pedro de Campaña, Velázquez, etc. También esta cuestión del Goya mozo posee un contorno que se inserta en cierto modo, como luego veremos, en la red tupida de las relaciones italo-españolas. Y uno de los motivos que han intervenido en la invitación, tan honrosa para el firmante, a presentar aquí este ensayo es precisamente el de oficiar de complemento, espero que con alguna utilidad, al que el prof. Roberto Longhi publicará por su parte referente a los ecos de la cultura romana contemporánea en Goya.

Hasta ahora no había emergido a la superficie ningún original de Goya con visos de pertenecer a sus tiempos romanos. Por ello, las dos telas que en esta ocasión se reproducen por primera vez podrán servir quizá de base para ulteriores identificaciones, estimulando una recuperación cuyas dimensiones no cabe prever, ya que ignoramos todavía si la estancia del pintor español en la península hermana fué tan sólo una breve visita de pocos meses o bien un 'soggiorno' dila-

tado, de varios años. Esperemos que, si el problema llega a despertar atención crítica en Italia, la pesquisa será conducida 'adelante con juicio', como en medio del tumulto recomendaba sosegadamente cierto personaje manzoniano.

*

En julio de 1773 Goya contraía matrimonio en Madrid con Josefa Bayeu. Dos años más tarde — mayo de 1775 — realiza su primera entrega de cartones a la Real Fábrica de Tapices. Y ya desde entonces es factible seguir sin solución de continuidad, casi año por año, el sesgo genial de su producción pictórica. La época precedente a este asentamiento definitivo de Goya en la capital de España abarca unos diez años de actividad ejercida en Zaragoza, Madrid e Italia, una década en la que el futuro gran hombre viajó y debió pintar mucho, pero cuya historia está todavía muy nebulosa.

Preliminarmente habría que reseñar los progresos que a este problema ha traído la incesante actividad investigadora alimentada por Goya. Pero un recorrido algo minucioso por la densísima selva de literatura que ha ido creciendo sin tregua en torno a la figura del gran aragonés consumiría mucho más espacio del que disponemos en esta ocasión. Y una revisión sistemática de esta espesura bibliográfica sería además durante un gran trecho una operación llena de repeticiones, de opiniones larvadas por prejuicios o transmitidas de unos a otros perezosamente. Los escritores del romanticismo nos dibujaron un Goya que desde un principio se halló en radical oposición y sin contacto alguno con la cultura pictórica que le rodeaba; un Goya que incluso pasaría por Roma con los ojos cerrados para el arte, dedicado exclusivamente a proezas aventureras y a hacer la competencia a don Juan Tenorio. Esta visión romántica domina absolutamente en los biógrafos del XIX hasta la reacción positivista del último tercio de siglo — Zapater (1868), conde de la Viñaza (1887), Araujo (1896) —, quienes desecharon o pusieron en cuarentena todo el aderezo de novelorías románticas, aunque dejando los inicios del artista tan oscuros como antes. Actualmente, los nombres a los que se suele conceder cierta significación para estos tiempos mozos del pintor son los de Luzán, Bayeu, Mengs, Tiépolo y Giaquinto. Pero su valoración y articulación en un lúcido esquema histórico, resultante de un análisis filológico de las obras y ceñido estrechamente a la cronología, apenas si ha sido esbozada. Y ésto no sólo por la dificultad que opone la escasez de originales

del propio Goya, sino porque la pintura española del XVIII no ha sido objeto de exploraciones concienzudas. Nos faltan monografías de José Luzán, de Francisco Bayeu, de Antonio González Velázquez y de tanta otra gente menor como aparece dispersada por los tomos del diccionario de Ceán Bermúdez; las aportaciones del excelente libro de Lafuente Ferrari (1947) y el ensayo sobre el círculo de pintores aragoneses coetáneos de Goya, de R. del Arco (1946), son índice de cuanto espera ser reconocido, fotografiado y estudiado en este sector.

En lugar pues de hacer desfilar lo que se ha ido diciendo sobre el camino artístico recorrido por Goya antes del 1773, será más breve y útil recordar los cuadros que han servido de base para estas opiniones y entrar directamente en la cuestión.

Indicaba don Elías Tormo en el año 1900, al trazar su estimabilísimo boceto cronológico de la producción de Goya, que 'no se conoce ninguna obra de sus manos que sea anterior a los cartones de tapices', es decir, que las pinturas correspondientes a la fase que aquí nos interesa estaban a la sazón enteramente por descubrir. Esta afirmación del ilustre pionero de los estudios artísticos hispanos era en realidad errónea, puesto que ya el conde de la Viñaza había ofrecido en su libro la documentación que situaba la bóveda del coreto del Pilar en la primera mitad del 1772, y el mismo autor transcribió también los apuntes de Valentín Carderera que hacían referencia a las decoraciones murales de la cartuja de Aula Dei, fechándolas 'por los años de 1772 al 1774'; y de las pinturas tempranísimas de Fuendetodos se había asimismo adelantado noción de su existencia en alguna publicación regional, aparte la vaga alusión de Zapater y la seca nota catalogal, derivada de éste, del propio Viñaza. Pero las entrecomilladas palabras de Tormo, precisamente por lo que encerraban de inexactitud, valen para testimoniarnos claramente hasta que punto permanecía descuidado hace medio siglo este primer capítulo del quehacer de Goya.

En 1915, R. del Arco descubría las pinturas que decoraban el oratorio del palacio de Sobradiel, atribuyéndolas, sin concretar año, a la juventud de Goya. En las monografías fundamentales de A. de Beruete (1916-18) y Mayer (1925) el Goya anterior a los cartones de tapices (1775) venía representado por las obras ya registradas por Viñaza — coreto del Pilar, Aula Dei — más éstas de Sobradiel, que dichos estudiosos consideraron contemporáneas de las otras

dos. De lo de Fuendetodos, en cambio, Beruete se desentendió con una simple frase de reserva y Mayer con silencios contradictorios, actitud que depende en ambos del simple hecho de que no lo conocían sino mediante las ambiguas referencias ochocentistas (las pinturas de Fuendetodos, en realidad, sólo alcanzaron difusión a partir de la publicación de fotografías en la revista 'Aragón', 1928). Y también aludieron Beruete y Mayer, brevemente y de pasada, sin conocerlas 'de visu', a las pechinas goyescas de Remolinos.

Estas pinturas de Remolinos, cuyas fotografías reprodujo más tarde 'Aragón' (1928) sin escrito de acompañamiento, plantean hoy el problema de su relación con las semejantes de la ermita de Muel (también reproducidas en 'Aragón', 1946, pero tan parcial y deficientemente que no es posible hacerse idea aproximada de su valor real). Ninguna de estas obras, que en Muel al fresco y en Remolinos sobre lienzo representan los cuatro Padres de la Iglesia, han sido estudiadas públicamente. Una escueta mención de Sánchez-Cantón (1946, 1951), que se basa en informes privados, indica que los lienzos de Remolinos son copias de los frescos de Muel, y que la ermita en que se encuentran éstos fué construída en 1770. A juzgar de lo poco que se puede adivinar en las malísimas fotografías accesibles de lo de Muel, los 'Padres de la Iglesia' de Remolinos presentan variantes que, efectivamente, parecen responder a la necesidad de acomodar las composiciones de Muel a un formato diverso, más angosto. Y ésto inclina ya a conceder la prioridad cronológica a éstas. Esperemos que venideros estudios directos permitan un juicio bien fundamentado sobre tan interesantes trabajos, interpretaciones de aparatosos módulos seiscientistas con acentos de un rococó a lo Giaquinto¹.

Las pinturas que se han enumerado, todas ellas hechas en Zaragoza y su región — Fuendetodos, Sobradiel, Muel-Remolinos, coreto del Pilar (y su boceto), Aula Dei —, forman el grupo de obras anteriores a 1773 admitido hoy generalmente. Pero su escalonamiento en el tiempo deja en el centro un hueco enorme, porque a lo de Fuendetodos, aunque a mi entender con mal fundamento, se le suele adjudicar la data tempranísima de 1758; y el resto se coloca después de la vuelta de Goya de Italia, o sea a partir de la segunda mitad del 1771. La historia del Goya del séptimo decenio, así como la de su misteriosa etapa italiana, está pues desprovista de base material en que forjarse. Y se comprende que esta historia se limite, en los escritores prudentes, a poco más que a

un mero hilvanamiento de las noticias biográficas. Nuestra intención, aparte la de traer alguna precisión u opinión nueva sobre las cosas ya conocidas, es precisamente la de aportar algún fundamento a este período sin cuerpo mediante la presentación de varios originales.

Leer este propósito y arrugarse automáticamente el ceño de algunos especialistas habrá sido todo uno. Y, ciertamente, los precedentes de atribución en esta sección vacía del catálogo justificarían las prevenciones. Para esta etapa de Goya que concluye en la primera mitad del 1771 los estudiosos de mayor renombre no han aportado ninguna atribución, descontadas las palabras vacilantes e imprecisas de Beruete (1917) acerca de unos cuadros que no especificó, de los cuales nadie ha dado después otra noción, y la suposición de Sánchez-Cantón (1951) refiriendo al 1767 los dos cuadros con pasajes de la 'Expulsión de los Jesuítas' que él conocía entonces únicamente a través de una cita de Iriarte. Pero por parte de aficionados mejor o peor preparados no han faltado diversas propuestas atributivas, reducidas a veces a la publicación anónima de fotografías con el nombre del pintor al pie; así entraron en la literatura goyesca, por ejemplo, las pinturas de Remolinos y Muel. Sólo que, como la oscuridad engendra fácilmente los desafueros, estas atribuciones han resultado casi siempre desafortunadas, cuando no francamente absurdas.

No es cosa de referirse aquí nominalmente a estas incursiones, puesto que bastará separar lo que, en mi opinión, es grano auténtico de la paja restante. El único cuadro que a mi parecer es un texto seguro de Goya entre los que han sido publicados en estas condiciones sin obtener eco es la 'Virgen del Pilar' del museo de Zaragoza, reproducido sin comentario alguno en 'Aragón' (1928)². Sobre los lienzos de la col. García Julián (autor de un folleto sobre Goya que no he logrado consultar) reproducidos en el mismo número de 'Aragón', se me permitirá que omita un juicio definitivo en tanto no sean accesibles los originales. Ninguna utilidad tendría comentar otras adjudicaciones a las mocedades de Goya que se han propuesto con ignorancia grosera del problema; sólomente, porque el silencio quizá podría descarriar a alguien, me referiré en nota a unos inverosímiles artículos sobre la etapa italiana de Goya que han visto la luz recientemente³.

De cuanto se ha expuesto sucintamente se habrá ya sacado la impresión de que los estudiosos no se han sentido

acuciados por la necesidad de ir recuperando de la penumbra este tramo inicial de la personalidad goyesca, o bien que esta necesidad no se ha trocado en una efectiva y sostenida actividad crítica. El hecho es que hoy en día carecemos no ya de un estudio sino hasta de fotografías legibles de lo de Muel. Para lo de la cartuja de Aula Dei, lugar situado a 12 kms. de Zaragoza pero que muy pocos han visitado, todavía tenemos que refrescar nuestro recuerdo con las viejas reproducciones de 'Forma' (1907), la información gráfica menos incompleta con que contamos de este ciclo de pinturas; ciclo que, aunque muy estropeado y rehecho en parte, constituye una de las empresas de mayor envergadura de la totalidad del quehacer artístico de Goya. En cuanto a las que fueron del palacio zaragozano de Sobradriel, su fortuna crítica demuestra la superficialidad con que han sido contempladas durante mucho tiempo; ello explica también que sólo en esta ocasión, cuarenta años después de haberse descubierto, deje de ser inédito el 'San Cayetano' perteneciente a esta serie.

He aludido sumariamente a este estado inmaduro de la cuestión con el fin de justificar que este artículo no aparezca como un ensayo apurado, — imposible de realizar con tantas lagunas como hoy obstruyen el camino —, sino más bien como unas anotaciones que ayudarán en futuras aproximaciones. A la vez, quizá con ello colabore a que los amigos aragoneses admiradores fervientes de su formidable paisano se decidan a canalizar prácticamente sus entusiasmos goyistas por esa labor apremiante y fundamental de las campañas fotográficas.

*

La obra más antigua de Goya, la decoración pictórica del armario relicario de la iglesia parroquial de Fuendetodos, se perdió durante la última guerra civil española (1936-1939), aunque por fortuna dejando tras sí recuerdo fotográfico. En el exterior de las puertas veíase representada la 'Venida de la Virgen del Pilar' /*tavola* 1/ y en sus caras interiores la 'Virgen del Carmen' y 'San Francisco de Paula', patrono del pintor; todo ello bajo un gran pabellón de cortinajes mantenido abierto por dos putti que aparecía fingido a pincel en el muro.

La atribución a Goya de este trabajo brota ya en el libro reivindicatorio de Zapater (1868), quien recogió además la tradición de que el maestro había dicho a sus paisanos al

volver a verlo, ya en el siglo XIX: '¡No digais que éso lo he pintado yo!'. Cual queriendo respetar este ruego, algunos de los más distinguidos estudiosos de Goya (Beruete, Mayer) rehusaron ocuparse de estas pinturas. Mas dentro de unas maneras muy desiguales y hasta caóticas, la personalidad de Goya asoma en ellas lo suficiente para que la generalidad de los competentes las acepten sin vacilación como su labor más temprana.

Temprana sí, pero ¿De qué fecha?. Dejó escrito Zapater que Goya había pasado a vivir desde su pueblo natal a Zaragoza en el año 1760, ya pertrechado con rudimentarios conocimientos artísticos, de los cuales sería muestra fehaciente este trabajo. E incluso se ha convertido en costumbre precisar más dentro de este límite cronológico, ignoro con que fundamento, indicando que esta empresa primeriza fué realizada por Goya a los doce años de edad, en 1758.

Ahora bien: ¿Qué hay de verdad en este relato de Zapater que nos presenta la típica migración de pueblerinos a la ciudad, y nos señala para este traslado la fecha concreta de 1760?. Creía Zapater que los padres de Goya eran labradores, única forma de comprender su residencia continuada en un pueblecillo como Fuendetodos, de población cerrada a otros horizontes que no sean los que la agricultura abre. Y al campo se dedicaba efectivamente la familia materna, los Lucientes; de uno de los cuales, Miguel, hay evidencia documental de que por 1700 era labrador y alcalde de Fuendetodos⁴. Pero hoy sabemos que, contra lo que Zapater aseguró, el progenitor del artista, José Goya, era maestro dorador, profesión sólo comprensible en un centro cultural de cierta importancia. Y la posibilidad de que José Goya se retirara de su oficio entre 1746 y 1760, o lo aprendiera hacia esta última fecha, parece quedar excluída por el hecho de que su hijo mayor Tomás, nacido en 1739, continuó la ocupación paterna. Por lo demás, este Tomás había venido al mundo en Zaragoza, igual que su padre. La partida de bautismo del pintor (31-III-1746) declara a sus padres 'vecinos de Zaragoza'. Y efectivamente, en 1747, los Goya gravaban con censo la casa que poseían en esta ciudad, apuntando que se hallaban de nuevo en esta población al año siguiente del nacimiento del artista. En 1752, nació el hermano menor, Camilo, asimismo en Zaragoza. Finalmente, consta que nuestro Francisco asistió a las escuelas pías de la capital, lo que asegura que en su edad escolar, que cae antes del 1760, vivía ya allí la familia.

Todas estas noticias muestran claramente que la imagen de un Francisco Goya aldeanizado entrando en la capital de Aragón procedente del lugar nativo a los catorce años de edad es algo que hay que descartar. Y que la residencia de los Goya en Fuendetodos no constituyó un largo afincamiento sino un episodio de relativa brevedad o, más probablemente, estancias periódicas al calor de la productividad de las tierrecas maternas.

Con menos apoyos, esta conclusión habíase impuesto ya al mismo Viñaza (1889) y a otros escritores posteriores, aunque la narración de Zapater ha seguido pesando en este punto en la generalidad de los biógrafos. Pero a la par, por esa especie de inercia y de sustantividad que con frecuencia suelen adquirir algunos datos una vez desarraigados de su fuente, se ha sostenido unánimemente sin sospechas para el armario de Fuendetodos el cómodo tope cronológico de 1760 que se deduce de Zapater, y que no hay razón alguna para mantener una vez evidenciada la inconsistencia de la información que sobre este punto dió dicho escritor.

Ninguna duda acerca de que en esta obra de Fuendetodos Goya se ha basado parcialmente en estampas, sobre todo para la insípida iconografía del 'San Francisco de Paula' y la 'Virgen del Carmen' del interior del armario, y para los ampulosos cortinajes del coronamiento. La concepción de la composición principal como un gran primer plano cubriendo atropelladamente la superficie, omitiendo sugerencias paisajísticas y sin apenas alusiones de profundidad, delata asimismo al joven inexperto, que oscila bruscamente entre una materia coagulada y sin poros al plasmar los trozos anatómicos que quieren aparecer ceñidos por la luz, y la grafía indisciplinada y turbulentísima con que se desembaraza de los paños, con el culebrear rudo de los brochazos haciendo de pliegues. Pero en medio de torpezas, zonas muertas y zigzagüeos inútiles de pincel bulle aquí una decisión y un ímpetu que anuncia cosas futuras. La autografía govesca está asegurada, aparte otros indicios, por ciertas particularidades casi 'morellianas', como esas características piernas emboradas, de tobillo inflado, de los angelillos, y los típicos rasgos faciales de aquéllos que se cobijan bajo la Madonna espigadísima; o el rostro del viejo del fondo, que es hermano de los de Aula Dei y el 'Sacrificio a Vesta', con la sima de la boca sugerida apenas entre los toques nevados de barbas y bigotes.

A estas horas, Goya había pasado ya sin duda por el

taller de Luzán, donde según la conocida declaración del propio Francisco o de su hijo Javier 'aprendió los principios de dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía: estuvo con él cuatro años y comenzó a pintar de su invención'. Es de suponer que este aprendizaje, del que el discípulo no podía guardar buen recuerdo, había concluido cuando Goya marchó a Madrid en 1763 y concursó en la Academia a la caza de una pensión. Una fecha en torno al 1763 será también, en mi opinión, la más verosímil para estos rusticos ejercicios iniciales de Fuendetodos. Lamento no poder sustituir la falsa seguridad cronológica ofrecida por Zapater para esta obra con una data fundamentada con solidez.

Por su escaso valor intrínseco, este texto pictórico no ha suscitado sino sonrisas indulgentes, y nadie ha pasado a preguntarse que orientación y resonancias artísticas acusa. Y sin embargo, es esta la única oportunidad de atisbar algo el ambiente que rozó Goya en sus primeros años, cuando aprendía con Luzán. De José Luzán nos consta que estudio en Nápoles con Mastroleo, lo que permitía esperar afinidades en su estilo con los napolitanos de la primera mitad del XVIII. No obstante, las contadas pinturas que de Luzán se conocen no confirman esta presunción, revelándolo dependiente de las maneras del XVII, tanto en los procedimientos compositivos (cuadros de la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, de hacia 1750), como en algunas figuras de ascendencia riberesca ('Galileo', 'Copérnico', de la catedral de Huesca); mientras en los cuadros de la capilla de San Jerónimo de esta catedral (R. del Arco, 1946) se evidencia un acercamiento de sabor provinciano a cosas de tipo genéricamente dieciochesco, mas siempre en un tono mediocre y sin fibra. A reserva de las modificaciones que en el perfil de Luzán introduzca un conocimiento menos superficial de su estilo, no es fácil que Goya haya aprendido en este taller algo más de lo que declara la noticia que se ha transcrito antes: principios de dibujo, copias de estampas, una formación rutinaria e intrascendente que será superada luego por el alumno a fuerza de talento.

La cuestión de si algunas cabezas barbudas de tradición seiscentista que vemos en lo de Fuendetodos son consecuencias de este aprendizaje carece de importancia. En cambio, en ciertos pasajes de esta misma 'Venida de la Virgen de Pilar' (principalmente en la Madonna) y en la 'Virgen del Carmen' de la cara interior, se patentiza una tendencia a moldear con luz y sombra que apunta como a una interpre-

tación rudimentaria de modos claroscuroistas italianos del XVIII; una interpretación tan incipiente y tosca que no distingo si procede de ejemplos de tipo piazzettesco, a lo que inclina el elegante corte de la Virgen, o, como será más fácil, de la escuela de Nápoles. Y esto nos lleva a recordar la fecundísima corriente que introdujo en Zaragoza Antonio González Velázquez, educado en Roma bajo la férula de Corrado Giaquinto.

De las pinturas de A. González Velázquez en la iglesia de la Trinidad de los Españoles de Roma ha de escribir el prof. Longhi, sobre todo del fresco del presbiterio, que contiene trozos de una modernidad de factura tal que ya a Tormo le hizo pronunciar el nombre de Goya. A González Velázquez se le confió el encargo más importante que podía obtenerse entonces en la capital aragonesa: la pintura de la bóveda de la capilla de la Virgen del Pilar, ejecutada al fresco en 1752-53, contemporáneamente a la llegada de Giaquinto a Madrid como pintor de cámara de Fernando VI. Esta obra notable del joven Antonio, de inspiración netamente giaquintesa (hasta el punto de que los bocetos correspondientes, a pesar de su firma, reflejan la intervención directa del propio Corrado, como demostrará el prof. Longhi) debió significar en el limitado ambiente zaragozano una sugestiva vaharada de renovación que atrajo inmediatamente a los jóvenes pintores locales. En las colecciones particulares de Zaragoza es frecuente tropezarse hoy en día con cuadritos anónimos de esta época cuya única posibilidad de clasificación es por ahora, en un sentido lato, la de 'escuela de Giaquinto'.

La clave fundamental para la historia de la pintura madrileña durante el séptimo decenio es el relevo de Giaquinto por Mengs y Tiépolo en 1762. Y el fenómeno general que se da en los pintores que trabajan en la corte por este tiempo es su esfuerzo por adaptarse al 'decoro, corrección, belleza ideal y otras sublimes partes' predicadas por el artista bohemio. La rareza de obras fechadas impide jalonar con precisión esta evolución, que salvo a Tiépolo afecta a todos; hasta Luis Paret, siempre fiel a su quebradizo y sávido rococó de origen francés, llegará más adelante a acusar abiertamente la presión de este gusto ('Santa Lucía' inédita de Larrazbezuá, 1784). Francisco Bayeu debió ser, junto con los recién llegados de Roma como Maella y Castillo, el primero en reorientarse hacia la nueva dirección, según señala la cita de Ceán: 'Es increíble lo que adelantó Bayeu con los sabios

preceptos de Mengs [quien le había llamado a Madrid en 1763], tomó otro rumbo en la composición y otras formas grandiosas en el dibujo; de modo que la Academia hubo de nombrarle su individuo de mérito el año 1765, y de proponerle para teniente director sin pretenderlo'.

Con este clima se encontró Goya en Madrid, donde el joven aragonés está documentado a fines del 1763 y principios del siguiente, y, más tarde, en julio de 1766, concursando vanamente en las aulas frías de la Academia de San Fernando. Mas los únicos cuadros de Goya que quizá podrían ser colocados en este momento no respiran este ambiente.

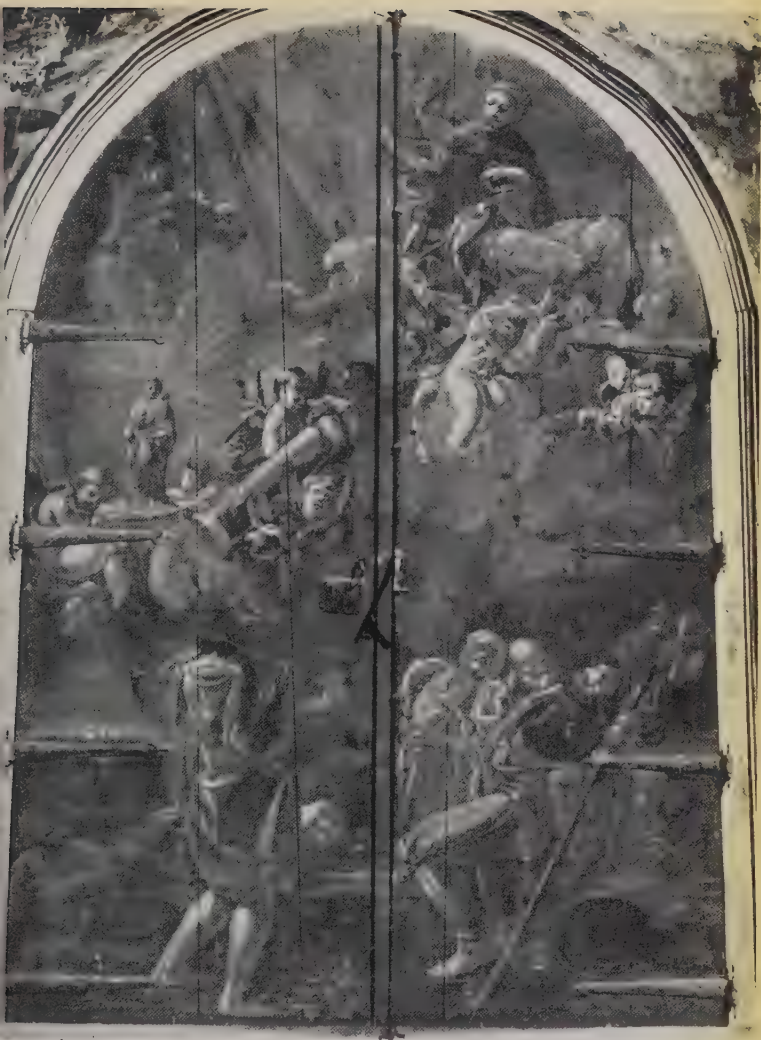
Me refiero a una extrañísima pareja de pinturas citadas sumariamente por Iriarte (1867) y que representan a 'Carlos III promulgando el edicto de expulsión de los Jesuítas' y el 'Cumplimiento de la Orden' /*tavole 2-3*/. Su última aparición pública, sin resultado positivo para los estudios, fué en la 'Exposition d'Art Ancien Espagnol' celebrada en París en 1925, de cuyo catálogo se han tomado las reproducciones, por desgracia deficientes, que aquí se ofrecen por primera vez en un escrito goyesco; pertenecían entonces a la colección francesa O' Rossen y miden $0,47 \times 0,61$ m. En la literatura especializada de los últimos tiempos no han suscitado otra mención, que yo sepa, que la de Sánchez-Cantón (1951), quien partiendo exclusivamente de la vieja cita de Iriarte, es decir, sin conocer los originales ni las reproducciones, sugirió que debía tratarse de trabajos ejecutados poco después de abril del 1767, fecha de la expulsión de los jesuítas españoles. Naturalmente, la deducción erudita de Sánchez-Cantón podía corresponder o no con la realidad, puesto que la catalogación de los cuadros por el biógrafo galo no implica necesariamente su autografía goyesca, y, por otra parte, pudieron éstos haber sido pintados en un tiempo alejado del acontecimiento histórico que representan. Como siempre, serán los propios cuadros los que han de declarar su paternidad y su data aproximada ⁵.

Sé bien que leer a través de fotografías imperfectas es empresa aventurada, y mucho más si la cuestión es identificar tetos de una época tan incierta como la del Goya juvenil. Pero entre tanto estas obras de tan singular valor histórico se hacen accesibles (y su retraimiento durante los últimos treinta años no autoriza a pensar optimistamente que la reaparición esté próxima) no tengo porqué escamotearlas y ocultar mi convencimiento de que son efectivamente del pincel de Goya y de un momento temprano.

De este tema no me consta que exista ninguna otra representación pictórica en España. Y la actualidad candente del argumento de los cuadros inclina de antemano, como ya inclinó al prof. Sánchez-Cantón, a creerlos inmediatos al suceso. Una evocación tardía de la 'Expulsión de los Jesuitas' es probable que se habría dirigido más genéricamente al nudo del asunto, sin detenerse en el aspecto más fresco y vivido, pero en cierto modo marginal al hecho en sí, de una escena callejera; y también aboga por una fecha contemporánea la imagen de Carlos III, por no hablar de los datos de indumentaria, sin contaminaciones con la iconografía y la moda posterior. Desde luego, esta gente de casaca y de capa, estos majos de chupa y redecilla son inconfundibles con los que pueblan las fáciles rememoraciones setecientistas de los seguidores e imitadores de Goya del XIX, de quienes estos cuadros se diferencian también grandemente por sus modos pictóricos. A quien acierte a reconocer en ellos a Goya, la impulsividad indomeñada y especialmente la 'gaucherie' y la sabrosísima espontaneidad que denuncian su carácter primitivo, le indicarán ineludiblemente el Goya joven. Y entonces adquirirán quizá significado ciertas semejanzas lejanas de detalle, como los largos y arbitrarios rasgueos con que está pergeñado el dosel imposible que cobija al rey, recordando la factura de los paños de Fuendetodos; la nerviosa genuflexión del ministro que recibe el decreto, sugiriendo la tensión de ballesta del apóstol Santiago; o el cortesano que presencia vuelto de espaldas la entrega del documento real, en actitud que repite la de uno de los asistentes a la 'Venida de la Virgen del Pilar'.

Carlos III, erguido y satisfecho, entrega el edicto ante el corro de palaciegos como en un reparto de premios de fin de curso, en una ceremonia que se diría captada en un teatrillo rural de marionetas minúsculas, con un espíritu que es casi un paralelo involuntario de la ironía de Pietro Longhi. No sería razonable pretender identificar entre estos caballeros empelucados los retratos de Roda, Aranda y demás personajes que intrigan para la obtención de tal decreto. El histórico acto regio (¡Qué ocasión perdida para las pompas de Tiépolo!) se desarrolla en un marco absurdo, mixto de ciudad y de tramoya escenográfica. Y dentro del gusto rococó esta visto con esa nativa y genial insolencia, con ese personálísimo desenfado que Goya mantendrá fresco e intacto hasta su muerte.

Pero es el cuadro compañero el que atrae principalmente



Goya: 'La Vergine del Pilar' (distrutto)

Fuendetodos, Parrocchiale



... Goya: 'Carlo, III promulga l'editto d'estruzione dei Gesuiti'

già coll. O. Rossen, Francia

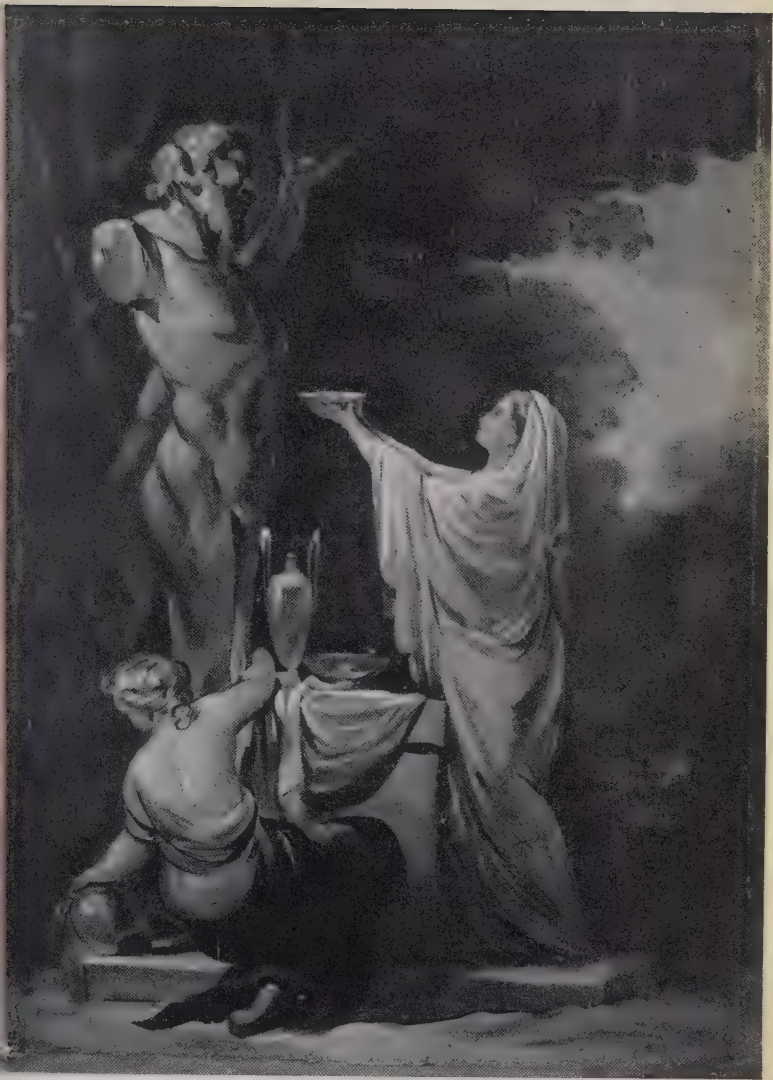


3 - Goya: 'Espulsione dei Gesuiti'



4 - Goya: 'Sacrificio a Vesta', 1771

Coll. priv., Svizzera



• Goya: 'Sacrificio a Pan', 1771

Coll. priv., Svizzera



6 a - Goya: 'San Gioacchino'

Zaragoza, Palacio de Sobradiel



6 b - Goya: 'San Gaetano'

Zaragoza, Palacio de Sobradiel



7 a - Da Simon Vouet: incisione da una 'Sepoltura di Cristo'



Simon Vouet gouge
D'après l'original

7 b - Da Simon Vouet: incisione da un 'Sogno di San Giuseppe'



8 - C. Maratta: incisione da una 'Visitazione'



Goya: 'Visitazione'

Firenze, coll. Contini-Bonacossi



10 - Goya: «Circuncisione»



- Goya: 'Angeli' (part. dell'affresco del coretto)

Zaragoza, El Pilar



12 - Goya: 'Visitazione'

Collezione privata

nuestra atención. Entre las mil maneras posibles de concebir como tema la expulsión de los jesuitas, el artista se centra en un episodio conexo, concediendo la primacía a uno de los disturbios que acompañaron al cumplimiento de la decisión real. Goya tomó apasionadamente el pulso a la calle y metió en su obra como protagonista primero al populacho ululante y desenfrenado, a esa turbia masa que hierve encrespadamente en torno al tablado sobre el que se alza la imagen (¿San Ignacio?), mientras por la izquierda desfilan negros seres embozados (que serán los jesuitas expulsos), otro clama en pie sobre la silla y los majos enarbolan provocadoramente su letrero blasfemo (¡Muera el fanteche!). ¿Cómo no recordar ante este cuadro las pinturas de 'populacho' más tremendas de Goya?. Resulta emocionante descubrir que una de las vetas más preciosas de la personalidad goyesca, la que aflora violentísima y turbadora en el 'Entierro de la Sardina', en la 'Romería de San Isidro' y en tantas otras creaciones obsesionantes de su madurez, palpitaba ya con fuerza en los pasos primerizos de su arte. Porque este tumulto en la calle con la desencadenada turba en erupción es ya, como reflejador de la actitud peculiarísima del pintor ante el espectáculo de la vida, un 'Goya del siglo XIX' que podría ser apostillado con el famoso y crudo ¡Yo lo ví!. Un documento de primer orden que, incluso por lo que su tema deja entender, importaría mucho poder fechar con exactitud. Imposible establecer nexos significativos en esta 'Expulsión de los Jesuitas' con el ambiente de Madrid en el que fueron pintados (no sobrará señalar que en la arquitectura del fondo hay rasgos evidentemente madrileños). Ni los cuadros contemporáneos de crónica social de inspiración francesa de Paret, incluso cuando representan escenas acaecidas al aire libre, ni los tabladillos a los que se encaraman los charlatanes de Tiépolo consienten ser aducidos ante esta explosión, primer desfogue del 'raro ingenio temerario' que inciensó Rubén Darío.

Más adelante, pero siempre con un instinto portentoso para rehuir los peligros, Goya se avecinará al Bayeu catequizado por Mengs, según se aprecia en los cartones de tapices (a partir de 1775) y en otras obras de hacia 1780. El 'Autorretrato' del museo de San Luis, de por 1778 (n. 2 de la 'Ausstellung' de Basilea), con su materia acariciada y dulzarrona, es quizá el esfuerzo más significativo en este sentido. Y una carta de Goya de 1779 habla incluso de una pintura ejecutada por él siguiendo la invención de Bayeu,

quien desde 1773 había pasado a ser su cuñado. Es probabilísimo que, prosiguiendo las relaciones zaragozanas, este acercamiento haya principiado antes del viaje a Italia, ya que en abril de 1771, cuando Goya envió desde Roma al concurso de Parma su trabajo, hoy perdido, 'Anibal contemplando Italia desde los Alpes', se declaró discípulo de Francisco Bayeu. Pero en realidad, entre 1767 y 1770 carecemos en absoluto de noticias y, desde luego, de pinturas de Goya.

La historia del viaje a Italia está todavía por aclarar en su mayor parte, comenzando por la cronología. La posible duración de esta estancia italiana oscila entre el mínimo de 'dos o tres meses' que apuntó hacia el 1840 el ex-vicario de la cartuja de Aula Dei Fray Tomás López al ferviente goyista Valentín Carderera, y el máximo de cuatro años que consiente el hueco biográfico, coincidiendo aproximadamente con lo señalado por otros escritores antiguos. Y los escasísimos datos externos con que hoy contamos no favorecen ninguna hipótesis firme en este punto de la extensión temporal del viaje. Cierito que la carta que Goya escribió en italiano a la Academia de Parma acerca de su participación en el concurso, por el dominio de la lengua que en ella se manifiesta, podría esgrimirse para defender el 'viaje largo' (y así lo ha hecho últimamente, en su libro fundamental, V. de Sambricio, 1946). Pero esta carta está sin duda dictada por algún amigo, igual que la flamante cita virgiliana que utilizó para lema del cuadro correspondiente; los tosquísimos conocimientos reales que Goya tuvo del idioma italiano, o a lo menos de su ortografía, se descubren en algún breve y bárbaro párrafo que hay incrustado en la ulterior correspondencia suya con Zapater.

Sería vano aludir aquí al crédito nulo que merece la salsa romántica con que los primeros biógrafos se complacieron en adobar este episodio. La trayectoria de Goya — de Zaragoza a la capital del reino y de ésta a Roma, centro de peregrinación de la mayoría de españoles contemporáneos que llegaron a ser algo en pintura — posee un obvio significado histórico que está por encima de los incidentes, persecuciones y lances de toda laya de los que la mentalidad romántica hizo depender la ruta vital goyesca durante estos años oscuros. Lo único asegurado en el terreno de la realidad es que nuestro pintor se hallaba en Roma en abril de 1771 y regresó a España antes de acabar el mes de junio, según se deduce de los documentos de la Academia parmense que publicó

G. Copertini (1928). Y nos consta asimismo, por declaración del propio artista, que su estancia italiana hay que entenderla fundamentalmente como estancia en Roma, y que ésta la costeó Goya de su bolsillo, sin contar con beca o bolsa de estudio alguna.

Pero sean cuales fueren los resultados de futuras precisiones cronológicas, si es que llegan, el verdadero nervio de la cuestión reside por supuesto en la determinación crítica del valor que pudo tener para el estilo de Goya su experiencia italiana. En esta vertiente primordial del problema, la falta total de testimonios pictóricos ha facilitado el deslizamiento despreocupado de multitud de observaciones superficiales y arbitrarias. Hanse avanzado nombres que ningún punto de contacto efectivo tienen con el Goya de juventud ni con el Goya de madurez, desde Magnasco al norte hasta Bonito y Traversi al sur. Y tampoco cabe, en mi opinión, cargar en la cuenta de este viaje, ni siquiera en la partida de 'beneficios subsidiarios', ciertas huellas de obras italianas que a veces se perciben en trabajos muy posteriores del maestro; ecos que cuando no han sido recogidos mucho más tarde a través de grabados (como me parece es el caso de algún cuadro de G. M. Crespi), constituyen casi siempre dudosos parecidos genéricos a los que no es posible atribuir ningún significado (cámara degli Sposi de Mantegna — cúpula de San Antonio de la Florida; 'Fragua' de Tintoretto, de Venecia — 'Fragua' de Goya, col. Frick; etc.). Cuando uno encuentra alineados todos estos datos en el capítulo del viaje a Italia no es fácil sustraerse a la impresión de que Goya se dedicó aplicadamente a colmar de apuntes sus cuadernos de dibujo para dar salida a sus notas en épocas muy diversas.

La dificultad de empezar a ver con alguna claridad estriba sobre todo en la ausencia total de originales de la etapa italiana. De aquí el gran interés que reviste a este 'pendant' de telas inéditas fechadas en 1771, ahora aducidas y reproducidas por primera vez /*tavole 4-5*/ ⁶. Ambas obras están en excelente estado de conservación. La firma y la fecha aparecen esculpidas en la placa decorativa que orna el ara del 'Sacrificio a Vesta'. Este tipo de firma, que yo recuerde, no reaparece en ningún otro cuadro de Goya; pero su mismo carácter ostentoso y desacostumbrado, improbableísimo en una falsificación o adición, encaja perfectamente en las preferencias del maestro, que gustó muchas veces, como ningún otro pintor, de introducir firmas insólitas en sus obras ('Duquesa de Alba', 'Bodegón' de Munich, retratos de ami-

gos, etc.). Aparte ésto, el cuarteado, la materia con que está trazada, el perfilamiento de los bordes en relieve con jugosos toques de luz, de modo idéntico al resto del cuadro, declaran su autenticidad.

Pero la confirmación definitiva brota, como es natural, de una comparación con las obras inmediatas en el tiempo. En las pinturas murales de Aula Dei, si bien con la diversidad inherente a la descomunal diferencia de escala, encontramos abundante campo para las confrontaciones persuasivas, desde la manera de plegar hasta la repetición de figuras. Bastará reproducir la 'Circuncisión' del ciclo de la cartuja /*tavola* 10/, en donde la cabeza del viejo que sacrifica a Vesta reaparece en el mohel de gorro bicornio que opera al Niño, y el personaje orientalizador de la izquierda, con sus manos emergiendo del envoltorio de paños para sostener la fuente, es un trasunto invertido de la actitud lustral del sacerdote romano.

El 1771 está en la biografía de Goya dividido entre España e Italia. Pero no creo demasiado aventurado suponer que estos dos cuadros se han pintado precisamente en los meses italianos de aquel año. En todo caso, estas ofrendas paganas henchidas de referencias a la antigüedad son lo más 'romano' que cabía esperar de Goya, una exteriorización casi pedante de su roce con el prestigioso eje del mundo clásico. La lustración a la diosa con su pequeña pirámide al fondo, su bucráneo y sus guirnaldas en el altar, la epigrafía solemne que perpetuará su nombre, los laureles sacerdotales y esa Vesta equívocamente colocada, que no queda claro si es mujer o estatua sin pedestal inspirada en la *Thusnelda* famosa. Y en el otro lienzo la sacerdotisa de perfil recortado sutilmente neoclásico y el consabido Pan de jardín, el trípode humeante, al ánfora rara y casi sin boca, de asas como chorrillos de surtidor. Cosas a las que Goya se ha acercado insospechadamente en Roma y que corrían en grabados, cosas que el artista no sentía verdaderamente y olvidará en seguida. Colores delicados, tornasolados y de epidermis crujiente, aprendidos en la refinada paleta de Giaquinto. Y el toque fresco y desembarazado, ahora más ritmado y certero; sólo en algunas zonas duras como los rostros de las dos jóvenes vestales se puede recordar todavía al pintor principiante de los ángeles de *Fuendetodos*. Esta inteligentísima absorción giaquintisca se realizó ya seguramente en Madrid (que artísticamente era entonces casi una prolongación italiana), y quizá también esa patente intención de monumentalidad clásica,

amalgamada a la base rococó y preludio de lo de Aula Dei, que trae a las mientes 'el nuevo rumbo en la composición' de que habla Ceán refiriéndose a Bayeu. Pero en lo que concierne a Italia nada hay aquí de Tiépolo, y menos aún de los otros artistas que se han solido citar al respecto. Todo apunta derechamente a una muy valiosa modulación personal de la tendencia que se estaba fraguando en Roma hacía algún tiempo. Hasta el tema de los 'Sacrificios', tan de 'estudiante en Roma', está supeditado a esta orientación: Sacrificio a Himeneo, Sacrificio a Ceres, Sacrificio a Venus, son temas cultivados en la urbe por Mr. Vien, el maestro de David.

Volvamos a España, a Zaragoza. Y veamos las pinturas al óleo que decoraban los muros y el techo del palacio de Sobradiel, ciclo compuesto por tres composiciones ('Visitación', 'Sueño de San José', 'Entierro de Cristo') y cuatro figuras de menor tamaño ('San Joaquín /*tavola 6 a*/, 'Santa Ana', 'San Vicente Ferrer', 'San Cayetano'). Todas menos la última han sido reproducidas en distintas ocasiones desde 1915; el 'San Cayetano' ha permanecido inédito hasta hoy ⁷ /*tavola 6 b*/.

Cuando las publicó R. del Arco en el 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones', una nota de la dirección de la revista, redactada seguramente por Elías Tormo, descubría que la 'Visitación' era copia de una stampa de Marratta. Mayer, refiriéndose al conjunto, notó la influencia de Correggio, lo que en parte es cierto; pero se equivocó al decir que una de las mujeres del 'Entierro' estaba casi copiada de Luca Giordano, puesto que Sánchez-Cantón (1946, 1951) se percató del hecho palmario de que el 'Entierro de Cristo' repite la composición idéntica de Vouet conocida por los ejemplares del Louvre y de Epinal /*tavola 7 a*/ . Y este mismo estudioso advirtió que el 'San Vicente Ferrer' está inspirado en el 'San Hilario' de una de las pechinas de Correggio de la catedral de Parma.

A estas nociones de detalle sobre las fuentes de lo de Sobradiel agregaré por mi cuenta los datos nunca observados antes de que también la tercera composición, el 'Sueño de San José', es trasunto exacto de otra de Vouet no sé si conservada pero conocida por un grabado de Dorigny de 1640 /*tavola 7 b*/ . Y que el 'San Joaquín' deriva asimismo de otra de las citadas pechinas de Parma (el 'San Bernardo degli Uberti'). Opinó Sánchez-Cantón que el calco del 'Entierro' de Vouet había que relacionarlo con el paso de Goya por Francia camino de Italia, y supuso que la determi-

nación del paradero de los originales del maestro francés hacia 1770 arrojaría alguna luz acerca del itinerario goyesco por aquel país. Mas de esta obra de Vouet existe igualmente estampa (de Daret, París, mediados del XVII) [*tavola 7 a*] y todo induce a creer que las tres copias de Goya han salido de los tres grabados correspondientes; recuérdese que Goya se inició en el taller de Luzán precisamente ‘copiando las mejores estampas que tenía’, y que la ‘Visitación’ no es estampa sacada de un cuadro sino una invención de Maratta abierta directamente en la plancha [*tavola 8*].

En cuanto a las cuatro figuras de Santos, la actitud del ‘San Vicente Ferrer’, como ya se ha dicho, traslada con grandes variantes la del ‘San Hilario’ de Parma, y la ‘Santa Ana’ y el ‘San Cayetano’ reinciden en una cadencia vinculada con aquélla. Sin embargo, nada más libre y profanador del modelo que estas derivaciones ‘sui generis’ de Goya. La suave complacencia sensual de la sonrisa correggesca, todavía reconocible en la que aflora a los labios del ‘San Vicente Ferrer’ y de la ‘Santa Ana’, se ha tornado en el ‘San Cayetano’ en una tremenda mucca sarcástica, en un caso inaudito de irreverencia; es una aparición que se inscribe ya en el humorismo goyesco de pesadilla. ¿Y qué decir de la traducción indecible del ‘San Bernardo degli Uberti’ de la pechina de Correggio, de este ‘San Joaquín’ que avanza como un feroz sacamantecas atacando cuchillo en mano?. ¿Qué insulto al emíreo del gran emiliano, tan venerado por Mengs!. ¿Qué indignación hubiera invadido a los adoradores contemporáneos del ‘decoro y la belleza ideal’ frente a estos anti-santos de catadura fantasmal y diabólica!. Son estos santitos casi ‘tipo delincuente’ una prueba más de la insolente libertad de Goya: ¿Qué hubiera dicho de tales desacatos el maestro Luzán, revisor de pinturas de la Inquisición zaragozana?.

Cuando se ignoraba su procedencia, la madurez compositiva que alienta en las tres piezas grandes de Sobradriel hacía razonable la suposición de que este conjunto fué realizado por Goya poco después del viaje a Italia. Y la interpretación de copia directa que se dió al ‘Entierro de Cristo’ venía a refrendar definitivamente esta colocación cronológica. Pero la aparición de los grabados correspondientes priva de valor a estos argumentos para la determinación de la fecha, puesto que incluso el lazo que une extrañamente a los santitos con la cúpula de Parma — que hace pensar inmediatamente en el no documentado pero probable paso del artista por aquella

ciudad en el 1771 — se explican perfectamente por la transmisión a distancia a través de las estampas.

Para rastrear la data de estas obras habría pues que atender a otros indicios. ¿Mas cómo proceder en un terreno tan movedizo?. No sabemos siquiera si la utilización de grabados de 'barrocos clasicistas' como Maratta y Vouet obedece a preferencias personales del propio Goya. Si así fuese indicaría ya una orientación hacia las nuevas ideas; recuérdese que, por ejemplo, este 'Sueño de San José' no está muy distanciado de la versión que del tema dió el mismo Mengs. Se hace cuesta arriba admitir que Goya, a los 25 años, fresca la aureola de su viaje a Italia, a punto de ser distinguido — en competencia con Antonio González Velázquez — con la adjudicación del importante trabajo de la bóveda del coreto del Pilar, se rebajase a una tarea tan poco prestigiosa y al alcance de cualquier modesto pintor local como es la de copiar grabados. Y el aire rural y las manchas intrépidas, velocísimas y casi casuales con que están plasmados los santitos, en los que Goya no se subordinó estrechamente a un molde dado, se entenderían normalmente como previos al superior dominio técnico y al gusto diverso, sintonizado por vía personalísima con la cultura más 'moderna' de entonces, que manifiestan los Sacrificios de 1771. Una comparación entre el 'San Joaquín' de Sobradiel y el de Aula Dei, de modelo parecido y pintados ambos con el mismo procedimiento (óleo sobre la pared preparada), evidencia en el último una disciplina de toque y una preocupación por el modelado ya alejados de la factura desatentada del de Sobradiel⁸. Es improbable que estas diferencias sean debidas simplemente a variabilidad de las intenciones de Goya en dos trabajos casi inmediatos en el tiempo. Con todo, mientras no se aclare el punto oscuro Muel-Remolinos a que antes se aludió, me parece prudente abstenerme de propugnar para lo de Sobradiel una fecha anterior al viaje, contentándome por ahora con dejar abierta la cuestión. No sin indicar que de la 'Visitación' de esta serie existe en la col. Contini Bonacossi una bella réplica puntual, con sus colores gíaquintescos más vivos y mejor conservada que el 'Entierro' del museo Lázaro Galdiano y el 'Sueño de San José' de Zaragoza, por estar pintada sobre lienzo (1,30 × 0,80 m.) /*ta-vola* 9/; cuadro que será bien conocido de los estudiosos italianos (me fué señalado, antes de visitar dicha colección, por el prof. Longhi), pero del que no encuentro mención

en la literatura goyesca: Vino en 1936 de Londres, donde se atribuía a 'estilo de Poussin'.

Aquí concluyen estas notas, ya que ocuparse con detención del fresco del coreto y de lo de Aula Dei requeriría un espacio del que no dispongo en esta ocasión.

La crítica precedente se ha obstinado en relacionar lo de Aula Dei con Tiépolo. Pero resulta sorprendente repasar los puntos que se han señalado como evidenciadores de esta presunta influencia. Para V. von Loga el nexo residiría en cosa tan genérica, aparte de totalmente inadecuada en este caso, como es 'el dibujo seguro y enérgico'. A. de Beruete pronunció el nombre de Tiépolo con decisión e insistencia, pero no por resultados de un cotejo puntual, sino a causa del prejuicio explícitamente manifestado de que sólo Tiépolo era digno de ser admirado por Goya. Y estas opiniones expresadas a la ligera han venido coaccionando con mayor o menor fuerza a los escritores posteriores, salvo a Mayer y a algún otro como Adhémar, que ha recurrido a zona tan remota e inesperada cual los 'souvenirs de l'école de Piero della Francesca'. A mi entender, lo único en que podría recordarse a Tiépolo es en algún parecido aislado entre alguna figura (por ejemplo, el ángel que acompaña a San Joaquín). Pero el estilo, magnificado, es el mismo que se afirma en los Sacrificios de 1771, en los que para nada entra el veneciano, de un rococó emparentado con Giaquinto y con presencia ya de sugerencias giordanescas, que se depura y monumentaliza por los estímulos romanos de que hablará el prof. Longhi. Y ello viene a confirmar, a lo menos parcialmente, la fecha 1772-74 que dieron para esta obra los apuntes de Carderera. Con todas las imperfecciones que se quieran, en Aula Dei Goya es ya con mucho el mejor pintor español de su siglo.

Poco antes, en la bóveda al fresco del coreto del Pilar (1ª mitad del 1772), Goya había pintado una profunda perspectiva de nubes casi sólidas en las que se aposentán, repartidos espaciadamente por los montículos de aquel cielo accidentado, grupos de ángeles un tanto inconexos que alaban el símbolo de la Divinidad. También aquí la crítica no ha dejado de sacar a relucir vanamente al inevitable Tiépolo, y hasta se ha dicho alguna vez que se trata de un trabajo mediocre. Ciertamente, la composición no es como para despertar entusiasmos. Pero bastará la fotografía de este estupendo fragmento [*tavola 11*], digno de figurar en la más rigurosa antología de la producción global

del maestro, para dar idea de la formidable modernidad de Goya en este momento inmediato al retorno de Italia, anticipador ya del mejor Ochocientos.

*

P. S. - Aun estoy a tiempo de incluir en estas páginas un inédito más perteneciente a la juventud de Goya. Probablemente, esta 'Visitación' [*tavola* 12] — pintada sobre papel pegado en tela, la parte pintada, ovalada, 0,60×0,47 m. — es un estudio preliminar o modelo para algún cuadro de mayores dimensiones, concebido sin duda por los años de las pinturas murales de Aula Dei; aunque el encuadramiento vertical de la historia parece excluir que se trate de una idea luego no aprovechada para el tema correspondiente del ciclo de la cartuja zaragozana. El marco arquitectónico, de composición sencilla y casi de resto arqueológico, es de corte paralelo a los fondos de Aula Dei, con los que coincide incluso en la presentación despiezada del podio sobre el que se desarrolla, como en un escenario al aire libre, la Visitación. Asimismo, ese contrapunto de figuras o episodios populares marginales, uno por cuadro, que Goya introdujo en casi todas las pinturas de la cartuja anunciando los cartones de tapices, se repite aquí en el San José afanado en la operación de descarga de su borriquillo, que agradece la liberación con un rebuzno. El típico azul, el amarillo verdoso de los ropajes, el fondo de cielo que pone un cerco rosado al encuentro de María e Isabel, serán reconocidos inmediatamente por quienes conozcan los colores del Goya de Aula Dei. La publicación de esta bella 'Visitación' me parece importante porque viene a subrayar con claridad los ingredientes fundamentales que integraban la cultura pictórica del Goya de por 1772-1774: los refinamientos del colorido giaquintesco, la vertiente más jugosa, pregoyesca, de Lucas Jordán y del mismo Giaquinto, y la meditación personalísima del gusto neoclásico.

NOTAS

¹ Antes de conocerse la existencia de las pechinas de Muel, las de Remolinos se creían originales de Goya. Pero ahora habrá que dilucidar si éstas son del pincel del propio artista o bien si el ejemplo dejado por Goya en Muel ha suscitado una serie de imitaciones por pequeños pueblos aragoneses. Porque en un artículo publicado en 'Aragón' (1929), que ha pasado inadvertido, se reprodujeron mediocrementemente otras pechinas de carácter goyesco que adornan la parroquial de Luesma, cuya nueva

fábrica se hizo, según indica dicho artículo, entre 1774 y 1778. Por otra parte, un amigo que ha visitado la iglesia de Remolinos me informa de que en ella hay una inscripción conmemorando su construcción en 1782. Y aunque lo de Remolinos, a juzgar por las fotografías, parece autógrafo de Goya, esta fecha tardía es un indicio que tiende a contradecir esta impresión. Pero hacerse una idea clara de todo este asunto requiere un atento examen directo de las pinturas, ni siquiera legibles por el momento en buenas ilustraciones.

² Este lienzo figuró con el nombre de Goya en la exposición de Zaragoza de 1928, centenario de la muerte del artista. Pero su atribución ha resultado ineficaz, puesto que la bibliografía responsable posterior ha ignorado su existencia y sólo se le ha mencionado en algún intrascendente artículo local (donde se le cita de pasada y como 'tabla'), y en el libro desigual y el infortunado ensayo sobre el 'Goya por descubrir' de D. Sánchez de Rivera (1943 y 1941), escritos en los que dicha pintura se reproduce, junto con otras obras ya conocidas, mezclada confusamente con una serie de imposibles e inanes pseudo-Goyas.

Lo curioso, prueba de la ligereza con que ha sido mirada, cuando se ha mirado, esta 'Virgen del Pilar', es que al mismo tiempo no se alude al cuadro 'pendant', inédito según creo, que entró con su compañero en el museo zaragozano y figuró asimismo en la exposición del 1928. El catálogo indica que representa la 'Muerte de Santiago Apóstol', aunque en realidad parece ser la 'Muerte de San Francisco Javier', con el fondo de mar con naves, una de ellas como junco oriental. Ambas telas, de idénticas dimensiones (0,78 x 0,52 m.), intactas y sin forrar, fueron adquiridas a doña Manuela Lucientes, una descendiente de la familia materna del pintor. No son cuadros de importancia sino obrillas algo insípidas, subordinadas apenas sin rebeldías a las exigencias iconográficas tradicionales. Pero su autografía goyesca me parece fuera de toda duda, con los angelillos típicos y su fino y transparente colorido de estirpe gíaiquintessa con tendencia a encenderse al calor de la preparación rojiza. Su fecha caerá probablemente por 1771-1773.

Agradezco a don Joaquín Albareda, director del museo de Zaragoza, las facilidades que amablemente me concedió para estudiar con comodidad estos cuadros, habitualmente colgados a excesiva altura en la 'sala Goya' de aquella pinacoteca.

³ Aludo a los artículos aparecidos recientemente en la revista inglesa 'Apollo', 1951, y en la revista italiana 'Arte Figurativa Antica e Moderna', 1953, donde se atribuyen erróneamente al Goya del período italiano un grupo de pinturas. En este mismo número de 'Paragone', las más antiguas de estas pinturas son colocadas exactamente por el prof. Longhi al principio del Setecientos (es decir, setenta años antes del viaje italiano de Goya), atribuyéndolas a un pintor desconocido de educación holandesa activo en Roma. Otros cuadros atribuidos a Goya en el segundo artículo de 'Arte Figurativa', diversos del grupo precedente, pertenecerán a alguno de tantos 'batallistas' italianos del XVIII, al modo de Simonini.

⁴ El documento correspondiente, inédito, es propiedad de mi amigo don Emilio Alfaro, quien también posee copia del curioso texto judicial referente a la venta en subasta de la casa de los padres de Goya (1763), en el cual consta el censo a que luego aludimos. Un resumen imperfecto del contenido de este último documento ya fué dado por el conde de la Viñaza es sus Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez (1889).

⁵ Algunos amigos creen recordar que el prof. Sánchez-Cantón proyectó diapositivas de estos dos cuadros en una conferencia sobre

Goya pronunciada en Barcelona en la primavera de 1953. De ello deduzco que después de 1951 el distinguido estudioso español ha dado con dichas pinturas o bien, independientemente de quien esto escribe, con las reproducciones del catálogo de la exposición de 1925. Por desgracia, ignoro si su opinión previa sobre autografía y fecha se ha confirmado tras este encuentro, como me hace suponer su inclusión en la conferencia.

Iriarte (1867) cita los 'deux esquisses très-violentes, mais d'un ton admirable' como de propiedad de Mr. Villars, de donde pasaron a la col. O'Rossen; la cita reaparece en el conde de la Viñaza, P. Lafond y V. von Loga. Vid. 'Exposition d'Art Ancien Espagnol, organisée par la «Demeure Historique»'. Hotel Jean Charpentier, París, 1925 (lam. 33 y 34).

⁶ Los dos cuadritos ($0,33 \times 0,24$ m. cada uno) fueron vendidos en 1913 en París con la colección Eugène Kraemer, en cuyo catálogo de venta figuran descritos con los n.os 106 y 107. En esta venta fueron adjudicados a un Mr. Maurice Bouilloux Lafont, quien pagó por ellos, según factura que he visto, la suma de 5.632,10 francos. En 1952 reaparecieron en el comercio de antigüedades parisino. En la primavera de 1953 pertenecían a una colección suiza. En las dos ventas Kraemer de 1913 efectuadas en la galería parisina Georges Petit aparecieron también el conocido retrato de Tadeo Bravo de Rivero, y otro que me parece no se ha mencionado nunca en la literatura goyesca firmado 'Goya a su amigo Arana'.

Escritas estas líneas observo que en el *Essai d'un relevé des catalogues des Ventes* incluido en apéndice en la monografía de X. Desparmet Fitz-Gerald, se registran las ventas Kraemer; aunque sin consecuencias prácticas, ya que en el resto del libro no se hace mención alguna de estos cuadros.

⁷ En 1928 (Exposición Goya de Zaragoza) las pinturas habíanse ya arrancado y pasado a lienzo. Enajenadas más tarde por su dueño, el 'Entierro de Cristo' se halla hoy en el museo Lázaro Galdiano de Madrid y el 'Sueño de San José' cuelga, en calidad de depósito, en el museo de Zaragoza. Ignoro donde se encuentran actualmente las cinco restantes, las cuales, según me dicen, parece que salieron de España hace años.

Puedo publicar la fotografía inédita del 'San Cayetano' gracias al interés de mi amigo don Valentín Merino y a la amabilidad de su expropietario, el conde de Gabarda.

⁸ 'San Joaquín' aparece en Aula Dei a un lado de la puerta, frontero a la repintada 'Santa Ana', ambos acompañados de un ángel que señala hacia el centro, donde, aunque ahora no visiblemente, se simbolizaría a María entre dos ángeles. El tema es pues una introducción al ciclo de la Vida de la Virgen que se desarrolla en los muros de la iglesia. Conviene señalarlo porque esta parte iconográfica no fué entendida por Valenzuela la Rosa (1907), ni por Beruete, que copia a éste, y éstos son los textos de que todavía se echa mano para informarse de esta obra.

NOTA BIBLIOGRAFICA

1867. CH. YRIARTE, *Goya*, París. — 1868. FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ, *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza. — 1887. CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid. — 1889-1894. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario... de... Ceán Bermúdez*, vol. II, Madrid. — 1896. CEFERINO ARAUJO SANCHEZ, *Goya*, Madrid. — 1900. ELÍAS

TORMO, *Las Pinturas de Goya*, en la 'Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa'. - 1903. V. VON LOGA, *Goya*, Berlin. - 1907. V. VALENZUELA LA ROSA, *Pinturas Murales de la Cartuja de Aula Dei*, en 'Forma'. - 1913. *Collections Eugène Kraemer. Tableaux Anciens. Vente*, Galerie Georges Petit, Paris. - 1915. R. DEL ARCO, *Pinturas de Goya (inéditas) en el Palacio de los condes de Sobradriel, de Zaragoza*, en el 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones'. - 1917. A. DE BERUETE, *Goya*, tomo II ('Composiciones y figuras'), Madrid. - 1925. A. L. MAYER, *Goya* (ed. española), Barcelona. - 1925. *Exposition d'Art Ancien Espagnol, organisée par la Demeure Historique*, Hotel Jean Charpentier, Paris. - 1928. G. COPERTINI, *Note sul Goya*, en el 'Annuario per l'anno scolastico 1926-1927 del R. Liceo Ginnasio Gian Domenico Romagnosi, Parma. - 1928. *Exposición de obras de Goya. Catálogo*, Museo de Bellas Artes, Zaragoza. - 1941. D. SANCHEZ DE RIVERA, *El Goya por descubrir*, en 'Arte Español'. - 1943. D. SANCHEZ DE RIVERA, *Goya. La leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas*, Madrid. - 1946. V. DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid. - 1946. F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Goya pintor religioso (Precedentes italianos y franceses)*, en la 'Revista de Ideas Estéticas'. - 1946. R. DEL ARCO, *El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya*, en la 'Revista de Ideas Estéticas'. - 1947. E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid. - 1951. F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid. - 1953. ROBERT TH. STOLL, *Kunsthalle Basel. Goya* (Catálogo de la Exposición Goya), Basilea.

ROBERTO LONGHI

IL GOYA ROMANO

E LA 'CULTURA DI VIA CONDOTTI'

NELL'AFFIDARE a 'Paragone' il suo importante saggio sulla formazione del Goya, José Milicua mi prega di volerlo accompagnare con qualche osservazione sul significato che, per noi italiani, può rivestire il viaggio romano del grande artista, tra il 1770 e il '71.

Temo di deluderlo, così poco ne so in particolare. In ogni caso, la traccia meno disutile sarà di rifarmi a certe impressioni di 'ambiente' che rimontano al mio viaggio spagnolo del 1920, e che, mi accorgo, hanno resistito bene all'assalto degli anni; forse anche perché le ha accompagnate da quel tempo un altro presentimento, quasi indimostrabile, che sempre mi si affacciava, ogni volta che rientrassi nella chiesetta romana dei Trinitari a Via Condotti; Goya fuit hic...

Ma ritorniamo al 1920. Per un giovane italiano che si avviasse allora in Ispagna, il viatico offerto dai testi correnti era di dover trovare nel Goya il precedente tiepolesco. Tie-

polo e Goya galleggiavano infatti nei libri di divulgazione come rottami brillanti di due nazioni alquanto alla deriva. Per esempio, nel capitoletto sull'arte spagnola del Baedeker di quegli anni, scritto, si noti, dall'autore dell'opera classica sul Velázquez, Karl Justi, Tiepolo era 'il profeta dei moderni' (non si capiva poi se del Goya o del Fortuny), e il suo rivale Mengs 'l'ultimo riflesso del manierismo eclettico' (quello dei Carracci, immagino).

Ma l'impressione reale si voltò ad essere tutta diversa. Preparato a ritrovarmi, pari pari, a Venezia, era invece la fluida cultura del 'barocco napoletano' che, dal Giordano al Giaquinto — dal 1693 al 1761 — mi veniva incontro alludendo ai futuri prodigi del Goya. Tutto era da rifare, e non era cosa da nulla in tempi che si soleva liquidare il Giordano col solito nomignolo sbrigativo — 'Fapresto', 'Schnellmaler' — che, ci accorgiamo, si attaglia così bene anche al Goya giovane.

Ho ancora il mio catalogo del Prado, edizione 1920, con le annotazioni in margine ad ogni opera e vi trovo i nomi del Giordano e del Giaquinto spesso ripetuti accanto alle trascrizioni verbali della cromia canterina dei 'tapices' goyeschi; mentre, per converso, il nome del Goya, e con l'esclamativo, vi si trova più di una volta, per anticipo, accanto a molti numeri dei due pittori meridionali. Sono, per esempio, del Giordano, i numeri degli abbozzi per la Battaglia di San Quintino affrescata all'Escorial; del Giaquinto i n. 105 e 109 e soprattutto il 103, con l'Allegoria del Sole che nasce', per uno degli affreschi di Palazzo Reale.

Quella prima impressione mi serviva intanto per intendere che la pittura napoletana dal Giordano al Giaquinto andava vista come un tutto unito entro la cultura spagnola del '700; e che gli studj spagnoli non avrebbero ricavato che vantaggi dal riconoscere come sudditi leali di Spagna i due bei pittori napoletani. Forse il primo segno di questo nuovo atteggiamento si trova oggi nel rilevare che, mentre, nel 1920, il catalogo lasciava il Giordano alla lettera 'G', quello recente del '49 l'abbia trasferito alla 'J' adottando la lezione spagnola 'Jordán'. È la strada giusta; e fosse stata seguita fin dall'antico, avrebbe risparmiato la favola di Claudio Coello morto di crepacuore all'arrivo del Giordano; tanto più che questi riconosceva al giusto il valore del Coello, per non parlare del Velázquez ('la teologia della pittura') e del Ribera.

Tanti anni fa mi indugiai a provare che la necessità di

vedere unitamente la pittura italiana e quella spagnola cominciava già dalla fine del Cinquecento, con l'ondata toscana dei Carducci, sboccata nei Roelas e nei Ribalta; e del Borgianni fruttuoso per gli Orrente e i Tristán; poi con quella 'naturalistica' del Caravaggio e dei primi caravaggeschi napoletani e romani (Caracciolo, Cavarozzi), risollevatasi a lezione complessa nella cultura arcaizzante dello Zurbarán e del Ribera, e ad altezza irripetibile nel Velázquez giovine; seguitava ancora tanto nelle lunghe esperienze di filologia tecnica tizianesca del Cerezo e della scuola di Madrid che nel consentaneo sviluppo di certi meridionali italiani della seconda generazione (Stanzioni, Vaccaro, Novelli) e di Sivigliani come il Murillo. Più isolata, subito dopo, la 'mezcla' madrilenio-rubensiana del Coello. Ora ecco, alla morte del Coello, giungere in Ispagna con Luca Giordano la nuova ondata d'Italia, e questa, per la prima volta, nell'aspetto più genuino del 'barocco'; almeno nel senso in cui lo si intende da noi. E non v'è dubbio che dovesse apparire in terra di Spagna come nuova meraviglia nell'arte.

Sebbene il Giordano vi fosse già da tempo conosciuto, non è dubbio ch'egli vi giungesse ora, per quanto già avanti cogli anni, nella sua forma più felice e soluta; anzi in via di un tale continuo accrescimento pittorico che, nell'ordine suo, può paragonarsi, mi si consenta, a quello del vecchio Tiziano. La deprecata rapidità del Giordano è tutto fuor che disinvoltura sbrigativa: è anzi la soluzione d'abbrivo concessa alla genialità vera dell'occhio produttore, al padroneggiamento di una visione dove la trama inventiva e l'ordito dell'immaginazione si accordano in un 'continuum' di mondo in abbozzo, in 'effetti' quasi senza fine. Il mondo già sciamante del Cortona vi perde la sua doratura e si alterna a nuove levità rarefatte, dove entrano, scherzando e contrastando, i toni freddi di lontani sognati. Persino il paesaggio spagnolo spazzato dai venti delle 'sierras' (e magari visto anche attraverso i fondali del Velázquez), può aver servito al trapasso. Il mondo in 'transparente'. Montagne diacche e nevate, strappi cilestrini di lontananze, piviali e mitrie setose e scivolose, arche d'argento, panni cedevoli in oro blu rosa e nero, minareti a lume di luna. Soluzioni apparentemente sperperate in vista dell' 'effetto universale'; ma che, riaccolte da un occhio attento, si rannodano a una schiera di 'impressioni', molte delle quali saranno rinverdite dal Goya.

Fra vent'anni, io credo, sarà comunemente facile, col rapido progresso della riproduzione a colori, avvicinare 'frasi cromatiche' di due pittori e convincere senza sforzo di tali certezze, che per ora restano affidate al buono o al mediocre inchiostro. Ma, chi abbia facoltà di leggere colori attraverso il bianco e nero delle ormai preistoriche fotografie, potrà intendere a che gran punto siano già d'istinto 'goyesco' cose del Giordano come il 'Trasporto dell'Arca d'Alleanza' a Vienna /*tavola 13/*, che è per un dipinto del periodo spagnolo (Palazzo Reale di Madrid); o come questo suo 'Battesimo di Costantino' /*tavola 14/* presagisca da presso i piviali e le mitrie dei vescovi di Goya giovine; o questo particolare /*tavola 15/* di una 'Predica del Battista' (raccolta Schapiro, Londra) parli con la scioltezza rusticana di certi abbozzi del giovane spagnolo, ottanta, novant'anni dopo.

Che il Giordano dovesse in Ispagna apparire rivelazione dell'arte, è palese anche da questo, che lo si invitasse assai presto ad intervenire nelle vòlte, che si sarebbero credute per sempre intoccabili, della chiesa dell'Escorial. Come se delle farfalle smarrite battessero sulle facce impenetrabili della 'figura cubica' di Juan de Herrera! E si resta senza fiato a vederle a un passo dai 'robbots' allineati dal Cambiaso nel coro alto! Erano dunque lontani i tempi che il Tibaldi (il quale pure, fra tutti i primi decoratori di quella mole, di 'figura cubica' se ne intendeva), per una delle storie della Biblioteca, si vedeva giungere attraverso l'architetto l'avviso di Filippo II^o: 'tutto bene, sì', ma 'quitando las figuras medias que están de espaldas que así lo manda Su Magestad'. Ma ora, nei voli di Giordano, cui non riescivano a tener dietro i teologi di servizio, chi avrebbe potuto distinguere e 'mandare' tra le figure di fronte e quelle 'de espaldas'? Ci si sarà, suppongo, limitati ad ammirare, magari soggiungendo: '¡Capricho raro!' come usano dire anche oggi, di fronte a qualche effetto artistico insueto, gli imbonitori delle carovane frettolose dei 'turistas de tortilla'... Lo dicono anche mostrando la grande 'Escalera' dell'Escorial dove il Giordano affacciò al balcone, come spettatori dell'allegoria, i membri della famiglia reale: un'idea affatto berniniana e che più berniniana si fa per quei ritratti così caricati e sarcastici, da valere anch'essi come presagio dell'irriverenza del Goya.

Eppure, si pensi, proprio questa indicibile liberazione dai pensieri stringati della controriforma più stretta, era la stessa che in Roma aveva aperto da poco nella volta del Gesù

del ... Muziano la valle, fiorente tra terra e cielo, del Bacciccia; e, nella volta di Sant'Ignazio, il risucchio babelico delle figure tra le moli volanti di Padre Pozzo. Questo fu il relativo 'progresso' voluto e fomentato proprio dagli avventurosi Gesuiti, e di esso bisognerà sempre far conto, chi voglia intendere l'aspetto positivo della spregiata 'età barocca'.

Perché poi, mentre proprio nelle chiese dei Gesuiti 'brillano anche le nuove stelle di Galileo', altre tendenze romane tornassero a una forma più stringata e razionalistica, quella, per esempio, che ora trionfava col Maratta, dittatore del quadro d'altare, è difficile spiegare in istoria a braccio sociale, quando si pensi che codesto relativo 'regresso' è piuttosto un portato delle nuove strutture monarchiche (la Francia soprattutto) che non della Chiesa romana...

Verò è che l'aspetto artistico della Roma settecentesca, dall'inizio del secolo all'arrivo del Goya, è troppo complesso per essere raffigurato qui in tutti i particolari. Ma ci terremo a quelli che possano più interessare il quesito della formazione del grande spagnolo.

Quando infatti si dice -- pur da quelli che già han mostrato d'intendere il vero 'barocco' -- che il Settecento Romano sia segnato da uno scadimento generale in confronto al secolo precedente, mi par si dimentichi che se anche ciò può in parte valere per i movimenti più strettamente classicistici, non vale certamente (e lo notò almeno il Moschini) per quella nuova aggraziatura del grande 'barocco' napoletano (e direi quasi spagnolo) che si manifesta a Roma col Giaquinto e che regge in Italia e Spagna fino all'arrivo e alla funesta vittoria del Mengs. E il Giaquinto è il secondo amore del Goya giovine.

Del Giaquinto, ch'è un Giordano trasposto in 'rococò', e cioè in diafanenze sempre più spinte su forme tuttavia più polite, da immaginarsi quasi in paste vitree o in quella porcellana che fu, tecnicamente, la regina di tutto il secolo, il Goya poté saziarsi a Madrid e nei dintorni, dalle volte e dalla cappella del Palacio Nuevo, fino alle decorazioni di Aranjuez; e ne intuì le trasparenze di toni vetrini, e quella intonazione lunare, quasi di eclisse [tavola 16], che sempre riecheggia nella parte di luce sognata anche dal Goya visionario. Diceva quel cervellone del Mengs: 'io ho veduto visi verdi, e azzurri nei quadri di Corrado perché egli credeva che contrastassero a meraviglia con altri di altri colori'. Il fatto è che non è difficile rivederli anche nei quadri del Goya. Ma il Mengs non ebbe, fortunatamente, il tempo di



13 - Luca Giordano: 'Il trasporto dell'Arca d'Alleanza' (particolare)



14 - Luca Giordano: 'Battesimo di Costantino' (partic.)

Coll. privata



15 - Luca Giordano: 'Predica del Battista' (partic.)

Coll. privata



16 - Giaquinto: 'Sacrificio d'Ifigenia' (partic.)

Madrid, Prado



17a - Pierre o Vien: 'Santo in preghiera'

Parigi, coll. privata



17b - Pierre o Vien: 'San Gerolamo'

Parigi, coll. privata



18 - Abramo e gli angeli

Roma, Trinità degli Spagnoli



19 - Abramo e gli angeli (particolare)



20 - Abramo e gli angeli (particolare)

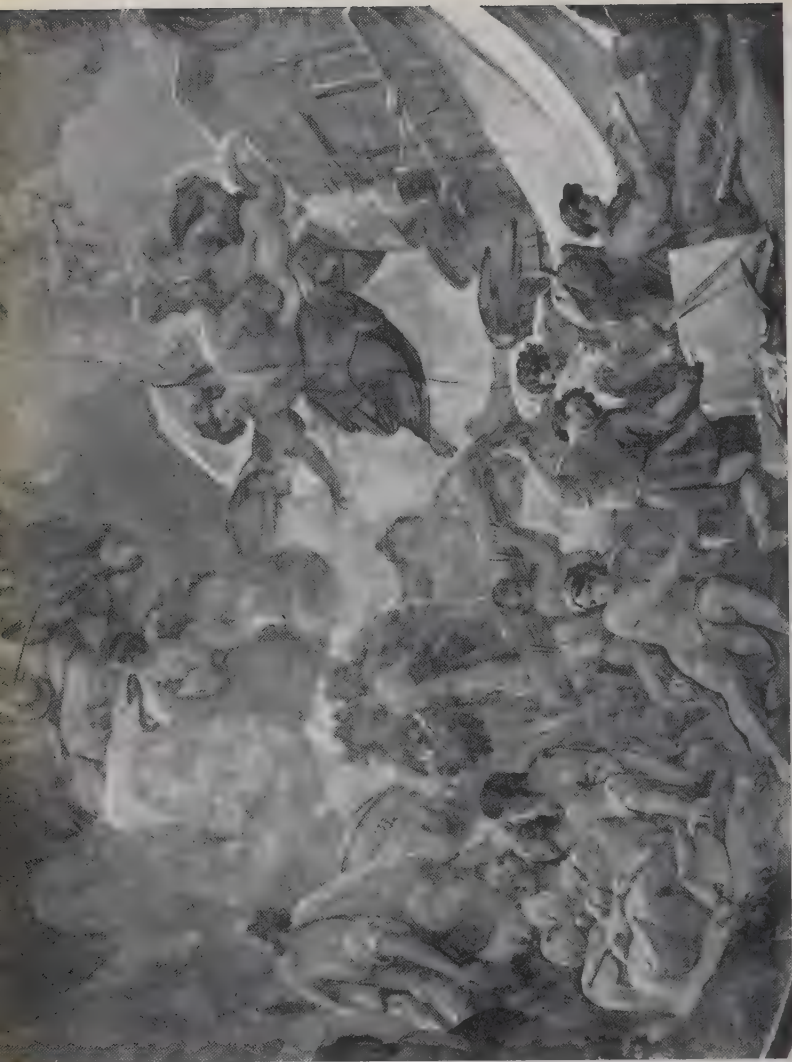






23 - *Giaquinto: bozzetto per la Storia del Pilar*

Zaragoza, Museo della ' Seo '



24 - Antonio G. Velázquez: affresco per la Storia del Pilar



25 - Goya: 'Mosè e il rovelo ardente'

Londra, coll. privata



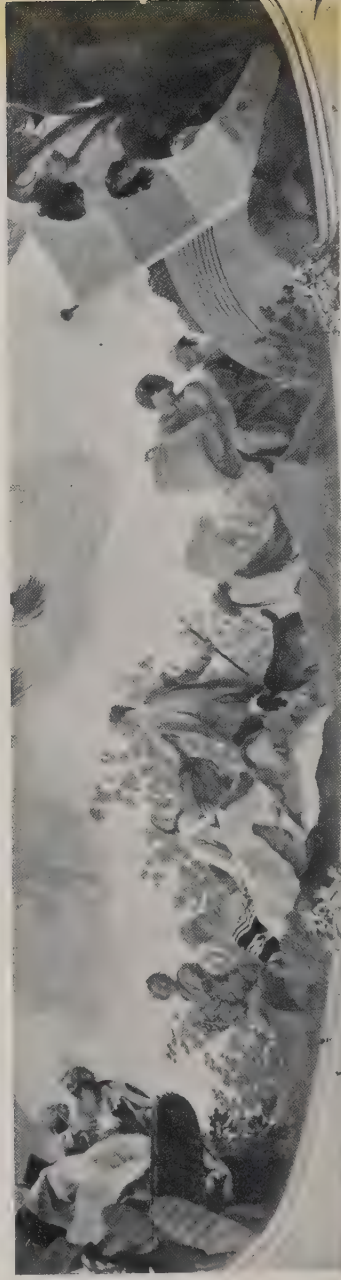
26 - Mosè e il roveto ardente (pennacchio)

Roma, Trinità degli Spagnoli



27 - Guglielmi: 'Sacra Famiglia'

Roma, Osped. di S. Spirito in Sassia



28 a, b - Guglielmi: 'Fasti di Casa d'Austria'

accorgersi che cosa sarebbe divenuto il Goya; né di riconoscere che i 'contrasti' non sono la leccatura, anche se presuma di rievocare l'encausto; e così poté rimproverare il Giaquinto e il Tiepolo di non saper fare il 'fresco' che paja 'caldo'. Che è questa la propria freddura del Mengs nella lettera al Guibal.

Mi par difficile credere che l'ingegno del Goya, pure adolescente, non avvertisse le necessità di dirimere, almeno entro di sé, i contrasti che, nell'ambiente artistico di corte, s'erano ormai spinti ad un segno da mettere in forse la sopravvivenza della pittura stessa. La tragica frattura culturale si produce, come è noto, quando, ancora presente il Giaquinto, viene chiamato a Madrid il tedesco Mengs, l'uomo fatale che ha già dipinto la 'Presentazione al tempio' di Caserta e il 'Parnaso' di Villa Albani. Giaquinto — ch'era in Spagna da quasi dieci anni — abbandona il campo e subito il Mengs mette alla ferula l'Accademia di San Fernando con una crudeltà ideologica da rammentare quella di Hitler contro l'arte 'degenerata'. Per colmo di confusione, e questo sia per l'intelligenza e il gusto dei richiedenti, sopraggiunge pochi mesi dopo anche Giambattista Tiepolo; e a lui, per insilenza, il Mengs decide di affidare la cattedra di 'anatomia' (e noi avremmo creduto quella di 'celo e nuvole'; è vero che non c'era). Che mai avrà potuto dire di tutto questo il giovine Goya appena giunto a Madrid nel 1763, confrontando le due schiere che cominciavano a contrastarsi nei soffitti di Palazzo Reale, non posso certo indovinare. Ma rammento che, per imbrogliargli anche meglio le carte, c'era la presunzione del suocero Bayeu che tirava a navigare, e lo spingeva, semmai, verso il porto del Mengs. Cose da confondere le idee anche ad un uomo di genio, purché sia giovine.

Sicché quando si giunge al viaggio romano del Goya, compiuto senza ajuti, senza borse di studio, a proprio rischio e pericolo, quasi vien fatto di credere che il giovine artista ventiquattrenne volesse capacitarsi de visu del come fossero andate e andassero le cose dell'arte nella città dove avevano pure preso origine quei gran dispareri; ma con che maggior ricchezza di motivazioni; e con quali antenati!

Roma infatti, anche se un po' stremata, non mancava di reggere ancora decentemente in figura di capitale artistica per tutta Europa. Il viaggio del Goya può così ripetere l'andamento di quello del Velázquez. A Roma egli giunge, a quanto sembra, quando vi è, di nuovo, anche il Mengs in permesso dalla Spagna per ragioni di salute. E sebbene già

si dica in giro che, in confronto al Mengs, Raffaello è quasi un mero naturalista (leggi il d'Azara), e manchino appena dieci anni all'arrivo del Canova, è difficile che il Goya non visiti 'le Stanze', e poi le vólte di Palazzo Farnese e di Palazzo Barberini. È un corso naturale anche a quei tempi; purché non si dimentichi che per i giovani valgono ancor meglio le cose più vicine. Così è più certo che il Goya avrà ripercorso attentamente la pittura degli ultimi cinquant'anni, dopo la morte del Giordano e del Pozzo (che direi possa interessarlo a Sant'Ignazio, per quel suo gusto coloniale, drogato). E non vorrò certo provarmi, sulla traccia del Justi, in un finto diario del Goya da Roma; ma non mi par troppo rischioso vederlo in atto di rilevare che, di tentativi 'classicistici' (prima del Mengs), ve n'era stati di più serî e benintesi, e più moderni, per esempio quello del Subleyras; e che persino il 'riformismo' neocarraccesco del Benefial era cosa degna di riguardo. Con questo si vuol dire che il Goya non avrà certo mancato di arrovellarsi anche sul fatto di moda, ch'era il nuovo classicismo di stampo archeologico, di presunzione statuina, encaustica, ercolanese, e chi più ne ha più ne metta; per concludere, immagino, che v'era modo di aggirarlo come sapevano, talvolta, i francesi di Palazzo Mancini. È forse segno di questo che le due operette qui rivelate dal Milicua e datate al tempo del viaggio, siano, oltre il classicismo apparente, di una tale densità e freschezza da far ponte fra il Mengs e il 'Frago' di ritorno da Pompei ed Ercolano. Dati poi gli umori delle Accademie Italiane in quegli anni, c'è da supporre che anche il quadro del Goya giunto secondo nel concorso di Parma, ad onta del titolo melodrammatico di 'Annibale che dal valico alpino contempla l'Italia', e per quanto grande sia il desiderio di assimilarne la stagione alla stupenda 'Nevada' dei 'tapices', si aggirasse pur sempre nello stesso spirito.

Era del resto ancora recente il passaggio a Roma di francesi di mente aperta (e troppo poco noti) come il Pierre (che ancora nel '56 a Parigi incide le figure 'du bas peuple à Rome') e il Vien, che sarà poi maestro del David; a uno di essi toccano, per esempio, pensieri come questi /*ta-vola 17 a, b*/ che non per nulla sembrano stare su una via che dal Subleyras inclini al giovane Goya.

Ma v'è un altro punto della vita artistica romana che può riguardare ancora più davvicino le frequentazioni probabili del Goya in Italia. Ed è il punto, per me, legato, come ho detto in principio, ad una impressione diretta, venuta subito

dopo il mio primo viaggio di Spagna; e, del resto, conosciuta da tanti miei giovani amici sotto la formula, un po' romanzesca, della 'cultura di Via Condotti'.

All'inizio di quella strada, infatti, verso il Corso, è la chiesetta spagnola dei Trinitari Calzati (ora dei Domenicani); e lì, quante volte vi sono entrato da trent'anni a questa parte, sempre ho avvertito di respirare nell'aria più favorevole e più cara al Goya 'romano'. Sull'altar maggiore: un quadro del Giaquinto; per i quadri degli altari: il Benefial; il messinese Giuseppe Paladino; lo spagnolo Preciado, che dirigeva a Roma quasi una succursale dell'Accademia di San Fernando ad uso dei pensionati spagnoli; il marchigiano Lapis; negli affreschi del soffitto, del coretto e della sagrestia il giovine e brillante romano Gregorio Guglielmi; e infine, il vero e proprio 'quiz' goyesco della 'media naranja' e delle 'pechinas' (cupoletta e pennacchi) che le carte della chiesa documentano tra il '49 e il '50 come lavori del madrilenio Antonio Gonzáles Velázquez, giovine o giovanissimo allievo del Giaquinto (la data di nascita è infatti riferita talora al '22, talora al '29).

La prima parte dell'indovinello sta in questo che, mentre nelle due tele ai lati dell'altar maggiore con scene dei Santi Fondatori (San Giovanni de Matha e San Felice di Valois) e nel quadro d'altare del 'Buon Pastore' (cose anch'esse documentate degli stessi anni) Antonio Velázquez sembra a stento appartenere alla scuola del Giaquinto (il 'Buon Pastore' fa pensare, anzi tempo, al Bayeu che del Velázquez fu scolaro), i pennacchi dell'abside, con figure di profeti o patriarchi, e, soprattutto, la cupola con il racconto campestre di Abramo e i Tre Angioli, e Sara che prepara la cena /tavole 18, 22/, si levano, sul fondo giacquintesco, a una temperatura 'goya' da sembrare inspiegabile nel '50; e tanto più quando si rammenti la dubbia originalità del Velázquez negli affreschi del Pilar che sarebbero di due anni dopo soltanto; o in quelli successivi di Palazzo Reale a Madrid...

Una fattura spezzata ed ariosa, un racconto odorante di 'ajo' e 'cebolla' e che, narrato liberamente nel 'sottinsù' improvvisato senza regole della cupoletta, ci trasporta invincibilmente verso Sant'Antonio della Florida, opera del Goya, ma tant'anni dopo. (E qui il Milicua mi rammenta che anche il Professor Tormo, quando vide l'affresco romano, poco prima del 1942, quasi credette di trovarsi di fronte al Goya stesso).

Ostinarsi a credere che l'opera sia di Antonio Velázquez,

magari una bella fiammata di gioventù, non è cosa che porterebbe lontano. La conferma, ripeto, avrebbe dovuto già trovarsi negli affreschi della cupola del Pilar, eseguiti dal Velázquez due anni dopo e di cui esistono anche i bozzetti nel Museo della 'Seo' di Zaragoza, su uno dei quali è scritto che il Velázquez li regalò alla Chiesa nel 1753. Ma qui succede ben altro! Quei bozzetti sono del Giaquinto in persona; e la lettura dei documenti relativi, come sempre il Milicua mi avverte, non contrasta a questa piana agnizione stilistica. La scritta del Velázquez testimonia insomma il regalo, non l'autografia dei due modelli, che il Giaquinto, sul punto di recarsi alla corte spagnola, avrà dunque potuto apprestare perché il giovane allievo, tornando in patria, sapesse far onore al maestro, traducendoli fedelmente. Ché se il Velázquez aveva già dipinto l' 'Abramo e gli angeli' di Via Condotti, di modelli altrui non aveva punto bisogno...

Del resto, si veda che cosa diventi il bozzetto di Giaquinto /*tavola 23*/ nella traduzione murale del Velázquez /*tavola 24*/: una marcatura accademica al confronto, che si aggraverà a Madrid negli affreschi del Palacio Nuevo.

O allora? C'è altro per decidere dell' 'imbroglio' romano? V'è, sì, qualcosa, ma piuttosto per accrescerlo.

E dico di che si tratti. Quattro anni or sono, un collezionista londinese mi mostrava una piccola tela di 'Mosè dinanzi al Roveto ardente' in cui non mi fu difficile di riconoscere la mano del Goya giovine, poco prima dell'impresa dei 'tapices' /*tavola 25*/. Ricordo che nel giustificare in iscritto quella mia opinione (accolta, mi dissero, più tardi anche dai conoscitori spagnoli) e, forse per ovviare alla obbiezione del proprietario che si maravigliava di non trovarvi nulla di 'tiepolesco', mi indugiai a spiegare come proprio quel quadretto confermasse la mia vecchia convinzione che il Goya si fosse fondato, per la sua parte più viva, sulla tradizione napoletano-romana dal Giordano al Giaquinto; e a Roma, in particolare, sulla 'cultura di Via Condotti'.

Nel rievocare quest'ultimo punto, non immaginavo che straordinaria conferma ne avrei ripescato di lì a poco; e questo fu quando, nello stesso anno, in una corsa a Roma, una ennesima visita al piccolo sacrario pre-goyesco dei Trinitari, mi rivelò che uno dei pennacchi con la raffigurazione del 'Mosè' /*tavola 26*/ rispondeva letteralmente, sebbene infievolito nella esecuzione, alla piccola tela londinese; rapporto non casuale e generico, anzi tanto stretto e certo quanto lo è

l'attribuzione al Goya per il dipinto di Londra. Ma allora come spiegare questo supplemento d'imbroglio?

Sembra facile dire che con il ritrovamento del 'Mosè' del Goya giovine, la soluzione dell'enigma di Via Condotti abbia a sboccare in favore dello stesso Goya, che avrebbe rifatto nel 1770-71 gli affreschi, prematuramente guasti, di Antonio Velázquez. È un troppo facile che ci mette in sospetto; e, di fatto, come il Milicua gentilmente mi comunica, i documenti della chiesa, assai folti anche negli anni del soggiorno del Goya a Roma, non recano alcuna notizia di rifacimenti, né, tanto meno, alcun cenno dell'artista: il quale, per giunta, come s'è visto, nei suoi mesi romani non dipingeva punto a quel modo; anzi, non so se proprio per la tirannica presenza del Mengs, tentava di darsi qualche tono di accademico classicista.

C'è invece un'ipotesi più ragionevole. Il Goya, come bene ha mostrato il Milicua, era ancor fresco dei suoi studj di riporto da stampe ('estampillas', come le chiamava, fin dai tempi di Jusepe Martinez, la tradizione spagnola). Non sembra inverosimile che il metodo potesse dilatarsi anche ad esercitazioni di copia libera da dipinti veri e proprj. E perché sembra troppo incomoda la desunzione di lontano dal pallido affresco, possiamo credere che il Goya si servisse di un bozzetto del Velázquez (o magari del maestro Giquinto). È ancora il Milicua che, a questo punto, ha attirato la mia attenzione sul fatto che una serie di bozzetti o 'modelli' per le prime opere della Chiesa di Via Condotti, era passata assai presto a Madrid nella Chiesa madre dei Trinitari, dove il Ponz la cita nel suo 'Viaje de Espana' del 1776; facile che vi fosse già da parecchi anni. Ed è vero che il Ponz, nel darne un elenco sommario, non cita fra i 'borroncillos' quelli delle 'pechinas'; non è detto però che non vi fossero, visto che non mancava neppur quello per l'affresco della volta, di mano del Guglielmi. Il Goya avrebbe così compiuto l'esercizio, dopo tornato in Ispagna; e ciò converrebbe con i tratti stilistici che, nel dipinto di Londra, pajono procedere, in fuoco e vivacità, anche oltre i dipinti di Aula Dei e del Pilar, e approssimarsi alla data del '75 che segna l'inizio della grande impresa popolaresca dei 'tapices'.

Ma perché s'è citato il Guglielmi, occorre insistervi un poco. Nessuno ancora (gli studj italiani dormono) ha degnato di attenzione questo grande e sfortunato settecentista romano. Io stesso non ho avuto modo di riserbargli che una nota succinta, se anche molto ammirativa, nel 1941. Ma qui mi preme

ormai di indicarlo come il pittore che, già nel suo tempo romano, può avere interessato il Goya più d'ogni altro 'moderno'.

Ancora prima dei suoi soffitti ai Trinitari di Via Condotti (1746-49), il Guglielmi aveva dato, sui trent'anni (era nato nel 1714), quegli affreschi dell'Ospedale di Santo Spirito che suonano come un precedente diretto della cultura del 'Goya' romano. Basta osservare, di quel ciclo, questa 'Sacra Famiglia' /*tavola 27*/ per intendere che il Guglielmi — in polemica garbata col Giaquinto — già cercava di accordarvi la cultura napoletano-romana del Conca al 'protoclassicismo' di certi francesi, del Subleyras specialmente; finché, nel vedere come la pienezza plastica, statua delle figure sbocci di fronte ad una vasta stesura di masse architettoniche elementari, vien fatto di esclamare che questa è già la cultura scenografica del Goya, trent'anni dopo, nella Certosa di Aula Dei, presso Zaragoza.

E potrà, nell'affresco del Guglielmi, sembrare ingrato l'impaccio culturale della soluzione; ma, per intenderne la forza latente, basterà uno sguardo al Guglielmi di quindici anni dopo, storico di Casa d'Austria e della guerra dei Sette Anni, negli affreschi di Schönbrunn /*tavola 28 a, b*/; che non sono punto tiepoleschi eppure sono fra i più belli d'Europa; questo battaglione di fucilieri in atto di sparare è quasi cinquant'anni prima del 'Dos de Mayo'...

Questa, salvo errore — e non ho neppur citato altri pittori del Reame, anch'essi consentanei al Goya giovine, primo fra tutti Vito d'Anna — fu la cultura, ancora rapsodica, polemica, alterna che il Goya riportò dal suo viaggio e che gli giovò rimeditare, ancora per qualche anno, nel velenoso ambiente zaragozano e madrileno.

Tornava, e il Tiepolo era morto. Crescevano alla bell'e meglio gli affreschi di Palazzo Reale (Mengs, Antonio Velázquez, Bayeu); ed era ancora il Mengs a rimuovere ora, villanamente, i più bei dipinti del Tiepolo da Aranjuez. Di questo fatto il Goya avrà pensato quel che ne pensiamo oggi anche noi. Ristudiò di nuovo sul posto, e senza più bisogno di nascondersi, le opere del Giaquinto e del Giordano; le intese per quel che erano, evocazioni di forme fluttuanti nell'aria, ma che, da sole, bastavano, coi loro 'effetti' ad infinitum, a suggerirgli soluzioni per nuovi 'contenuti'. (Soltanto i pittori, guardandosi fra loro, non certo i sociologi, sanno risolvere codeste delicate antinomie).

E così a qualcosa anche il viaggio romano era servito.

Forse già sulla via del ritorno l'artista poté anticipare, nella lingua materna, la promessa che, di lì a poco, doveva venire dalla bocca del giovine David: 'L'Antique ne me séduira pas'; e dal David stesso vedersi poi, così presto, rinnegata e tradita. Quanto al Goya, egli rimase strenuamente fedele all'impegno; peccato che l'Europa se ne accorgesse troppo tardi.



Nota - Non ho oggi il tempo di corredare di note questo saggio di semplice apertura; ma non è bisogno di dire, perché risulta da quasi ogni punto del contesto, di quanto ajuto mi siano state le cordiali indicazioni del giovane amico spagnolo José Milicua, al quale sarà certo riservato il compito di chiarire sempre più estesamente i problemi relativi alla formazione del Goya.

Sarei molto lieto che dalle prime indicazioni offerte in queste pagine sorgesse fra gli studiosi spagnoli il proposito di una mostra che ripercorresse la traccia, qui appena abbozzata, dal Giordano al Giaquinto, etc., fino al giovine Goya. Per una simile impresa che sarà di grande ausilio al necessario collegamento degli studi ispano-italiani, servirà di base, già amplissima, il ricco materiale dei Musei spagnoli, integrato da alcuni numeri essenziali da raccogliersi in Italia e altrove.

ROBERTO LONGHI

‘MONSÙ X’

UN OLANDESE IN ‘BAROCCO’

È ANCORA il Milicua che, nel suo saggio di questo numero, ha fatto rapidamente giustizia di alcune attribuzioni intuibili al Goya ‘romano’, sbucate recentemente dai margini più labili del mercato europeo, tra Londra e Milano.

Ma perché una parte almeno di quelle opere fa gruppo, e consiste, additando una viva persona dell'arte, operosa in Roma, ai limiti tra il '6 e il '700 (e cioè circa settant'anni prima che vi soggiornasse, sia pur brevemente, il genialissimo spagnolo), l'occasione di questo numero è forse la buona per darne un cenno più chiaro, sebbene proprio in questi giorni sia venuta meno per me, la verosimiglianza (che m'ero anche arrischiato a proporre) di una identificazione del gruppo sul nome del sassone Cristiano Reder, detto, da noi, ‘Monsù Leandro’.

A mia scusa, la storia esterna del Reder sembrava calzare bene all'assunto, chi la leggesse nel secondo volume del Pascoli, (1735-36) ove il biografo dichiara aver seguito una

traccia (poi smarrita in parte) fornitagli dal pittore stesso. Ed è il curriculum caratteristico d'uno dei tanti artisti vagabondi fra nord e sud, a quei tempi. Nato a Lipsia nel 1656, il Reder aveva cominciato con le 'nature morte', poi s'era fatto soldato, poi, congedatosi, aveva ripreso a dipingere ad Amburgo, in Inghilterra, in Olanda e tutto prima dei trent'anni; quando, dopo un soggiorno a Venezia, giunge a Roma nell'86 e vi resta per sempre (fino alla morte che è del 1729) attivo produttore di battaglie e anche di avvenimenti moderni di storia nobiliare, ma trattati all'aperto, a mezza via tra l'attenzione del documento e il divertimento del 'genere'.

I rapporti, citati dal biografo, con il Courtois e il Van Bloemen-Standart, neppure contraddicevano all'ipotesi; e, per di più, io mi credevo in diritto di appoggiarmi a una vecchia attribuzione al Reder, che reggeva ancora nel 1882 (senza che si sappia a quanto tempo prima rimontasse) per un dipinto della Galleria di San Luca (più tardi trasferito al Courtois): quell' 'Arrivo di un principe al suo castello' che sembrava persino rispondere alla specialità del pittore in simili argomenti. Nessun dubbio che il quadro dava in ogni caso la chiave del gruppo; e in tono ben sostenuto.

Senonchè, proprio in questi giorni, la identificazione in Palazzo Borghese di un dipinto del Reder che il Manilli diceva prossimo a compimento nell'anno 1700, e al quale i documenti ci dicono il Reder lavorava dal 1697 (devo la importante comunicazione alla cortesia di Paola della Pergola) smentisce che l'opera di San Luca possa mai essere dello stesso artista. Questa enorme 'Festa per la Visita di Innocenzo XII alla tenuta del Principe Borghese a Carroceto' è veramente condotta, come già avvertiva il Manilli, 'con quella perfezione e diligenza, che richiede un'opera così grande'; e cioè, purtroppo, senza una scintilla del fuoco che anima il dipinto di San Luca; anzi, tutta nei limiti di un 'genere' accomodato in vista di un qualche ritorno accademico fra quelli che si spiegheranno, nel '700, dal Manglard al Bottani.

Non ci resta dunque che ritornare, senza più nome, al noto gruppo che fa capo all'opera di San Luca e che si spiega in parecchi esemplari, qualche volta sorprendenti.

La generazione, s'intende, ha da rimaner la stessa, ma la temperie, piuttosto che ai lucidi e zelanti fiamminghi, sembra riscaldarsi all'immaginazione focosa del Courtois e del Rosa, e non presagire quasi punto la prossima deviazione classicistico-arcadica del Locatelli. Questo, per ciò che spetta,

in codesti dipinti, all'Italia; e su questo sarà ancora da cercare, almeno per i contatti con altri italiani o italianizzanti dell'epoca, citati dal Lanzi, come il Reschi di Danzica, o il napoletano Alessio De Marchis, del quale 'vuolsi che per dipingere incendj più al naturale desse fuoco a un fienile', o quel Bernardino Fergioni che 'ne' principj del secolo XVIII mostrò in Roma singolare abilità in fatto di marine e di porti, ove aggiugnea componimenti di figure vari e bizzarri'. Devo anzi confessare che, tanti anni fa, prima di aprire l'ipotesi 'Reder' solevo chiamare codesti dipinti col nome del Fergioni, più che altro come utile simbolo mnemonico; ma non vorrei certo tornarvi ora per un'altra cagione principalissima che è la foltezza e la persistenza, in tutto il gruppo, delle memorie culturali dalla grande età dell'arte neerlandese sebbene intrise nel ponentino e nello scirocco romaneschi; anzi, in taluni casi più felici, una trasposizione 'in baroco' del magico 'scarabocchio' ottico del Rembrandt dei dipinti e disegni maturi; delle cediglie del Van Goyen, e, ancora più addietro, delle trame patetiche e intaccate di Hercules Seghers. Ciò che spiega, almeno in parte, perché i dipinti in discussione siano spesso scambiati, nei musei d'Europa, sotto il nome di Joost de Momper; che è il secondo, s'intende, ma pur sempre troppo antico (era morto nel 1635) per confondersi cou queste tardive rievocazioni 'fin de siècle'.

Come dunque arrischiare che un qualunque nato italiano potesse sfoggiare una tale facoltà di assimilazione dall'estremo Nord senza mai esservi stato? Ahimè, quanto meglio sembravano calzare le scarpinate del Reder in Germania fino ad Amburgo anseatica, in Inghilterra, in Olanda! Ma pazienza!

Ripartiamo a zero dal quadro di San Luca /*tavola 29*/ che, sebbene appannato nelle vernici, é pure un dipinto significativo. Non è un caso che per questo 'Arrivo del Principe' appena sbarcato dalla galea, il pittore, pure al corrente dello spazioso classicismo loreniano (s'era già insabbiata, ahimè, la verità pura del vedutista Codazzi, prima di risorgere nel Canaletto), ritorni a un imposto di contrasti luminosi quasi 'elsheimeriano' nella sagoma dominante del tempietto antico sulla collinuccia in controluce, e, più a sinistra, l'alberone a macchia; di guisa che tutto l'avvenimento in primo piano — pure storicamente ben definito — è come percorso e sfioracchiato da alti e bassi di luce e d'ombra che, ad onta dei limiti di bravura un po' scettica, anzi proprio per essi, suona come una versione cattolico-barocca di certe 'storie'

del Rembrandt sulla metà del secolo ed oltre; dall' 'Allegoria della Pace di Westfalia' (Rotterdam), al 'Suessa e Fabio Massimo' (Londra), al ritratto del 'cavaliere Polacco' (Dzikow).

Qui mi duole di non aver più notizie, da quando lo vidi a Vienna nel 1921 presso un giovine storico dell'arte troppo presto mancato, il Kutschera-Woborsky, di un altro dipinto dello stesso genere, tra storia e fantasia, ma ancora più vibrante: dove i gialli e i rossi mescolati ai bruni, anch'essi rammentavano — ma sempre in pedale di barocco romano — le gamme di certi rembrandtiani eccentrici come il De Gelder e Benjamin Cuyp.

E perché ho citato un ricordo del 1921, mi si chiederà se a quella data già conoscessi il misterioso pittore. S'intende che lo conoscevo, non di nome però, soltanto di opere, per averne annotate le tante che in quegli anni riapparivano in frotta a Roma, dimostrandosi di produzione locale; e per averle collegate con altre, spigolate nei Musei dell'Occidente, dal Prado di Madrid, a Nantes, a Stuttgart, etc.

Ed é forse meglio venir subito ai tre dipinti del Prado (n. 1586, 1587, 2077) che ci danno qualche utile indicazione implicita di tempo e luogo. Tutti provengono da Roma, dove furono acquistati nel 1735 per conto della Regina Isabella, su mediazione del pittore veneziano G. B. Pittoni e dietro raccomandazione del Juvarra; e tutti recano fin dall'inizio l'attribuzione, che s'è già detta intenibile, al Joost de Momper junior. Qui difatti il pittore mostra d'aver conosciuto, oltre quei più vecchi nordici, i più recenti Salvator Rosa e Courtois; ciò che è sufficiente per portare i quadri almeno sul tardo Seicento. Del resto la data d'acquisto del 1735 viene a stabilire un ante quem opportunamente lato, quando si colleghi al fatto che l'attribuzione al più antico de Momper, per cose ad evidenza tanto più recenti, avrebbe troppo agevolmente svelato la malafede dei venditori ove i dipinti non fossero già vecchi di qualche decennio almeno e perciò... decentemente stagionati. Ma sul significato che questo caso singolare può rivestire anche per la disposizione morale del pittore stesso nel suo produrre, varrà la pena di ritornare concludendo.

'Caccia al cervo' e 'Caccia al cinghiale' (n. 1586, 1587); 'Marina e porto' (n. 2077) 'con figure varie e bizzarre'; o, come descrive succintamente quest'ultimo quadro il catalogo più recente del Prado: 'A la izquierda, ruinas; en el muelle, pobres; en el mar, barcos y dos islotes'; dove invo-

lontariamente, si caratterizza assai bene il 'presto' di codesti dipinti, composti di pochi vocaboli generici, ma pure rimescolati furiosamente da un pennello tortuoso a schiumatura densa nelle emergenze luminose sui primi piani, quasi a reticolo di matita corsiva nella definizione, a distanza, dell'isolotto turrato /tavole 30-32/.

Se sian quadri fatti a Roma, non c'è neppur da chiedere; e per collocarli meglio al momento e luogo giusti è da rilevare che i due primi numeri, di misura identica, hanno il formato solito ai sovrapporta. È un segno che già preannunzia il secolo 'decorativo' per antonomasia, sui primi del quale i principi romani andarono via via rinnovando i loro interni, scorniciandoli per tutto con codeste improvvisazioni dilettevoli e svaganti, dove l'intensità ottica dell'antica 'bambocciata' dei Van Laer e dei Cerquozzi, dopo aver ceduto alla fraseologia preromantica di Salvator Rosa, andava ora lisciandosi nella vuota eleganza dell'Arcadia.

Che anche 'Monsù X', ma credo sul tardi, dovesse concedersi a taluni presagi del nuovo tempo, sia pur restando denso e oleoso di resina secentesca, si vede in questi due lunghi 'riscontri' verticali /tavola 33 a, b/ che nella Nazionale di Roma portano addirittura il nome del Locatelli (ben altrimenti devoluto all'Arcadia), mentre qui la sfioracchiatura degli alberoni preromantici, i piani del paese a strisciate alterne d'ombra e luce, fino al fulgore schiumoso delle ultime lontananze, la spezzatura delle macchiette sempre di gusto 'bambocciare' dichiarano la parlata d'origine del pittore nordico, soltanto alterata dalle nuove esigenze 'decorative' del committente, magari verso il 1720-30: termini oltre i quali non direi che 'Monsù X' abbia potuto inoltrarsi.

Ma chi si rifaccia invece addietro di parecchi decenni verrà facilmente a incontrarsi con esemplari ben più intensi del pittore, ancora in Seicento.

La grande 'Marina' /tavola 34/ che fu verso il 1918-19 sul mercato romano e pochi anni dopo a Milano nella raccolta di Achillito Chiesa, è forse uno dei dipinti più tipici del nostro ignoto. Una visione vi si abbozza che, partendo dalle cediglie del Van Goyen giunge, con una sosta appassionata sul 'barocco' romano, a soluzioni quasi impressionistiche; una sgroppata ben singolare a quei tempi tra il vero e l'immaginario, tra la natura più attenta e la sua trasfigurazione scenica e drammatica, se, al centro di quel gran chiarore che squarcia le nubi a sinistra presso l'albero spennato dal vento, quasi si attende di veder apparire a grandi

lettere, 'IHS', la sigla nero-e-oro dei Gesuiti! Era forse sotto celi somiglianti che i padri della Compagnia tornavano ancora dalle Indie sulle caravelle che ora schivano il torrione, diruto al punto da ridiventare roccia, natura; mentre già, sulla riva di Anzio e di Nettuno, aspettano i soliti straccioni... /*tavola 35*/.

O guardiamo questa eccezionale inscenatura di 'Rovine immaginarie' nella campagna romana /*tavola 36*/.

Motivo principale, la piramiduccia sbocconcellata con ombre e vilucchi che le si avviticchiano egualmente precipitosi; un 'Cajo Cestio in rococò' da piacere al Piranesi e al Berman 'messicano'; tutto fra la sterpaglia, sotto le nubi scarmigliate; e, sul dinnanzi, grovigli di 'desperados' schiumati in bianco rosso e bruno /*tavola 37*/ e grumoli di cavallacci bolsi sferzati dal lume /*tavola 38*/.

Qui mi sembra da ricordare che proprio in questo gruppo, così sfrenato nel tocco, rientrano alcuni dei quadri che recentemente, sulla scorta di un disegno con scritta apocrifia, si sono creduti del Goya romano, con uno sfallo di quasi un secolo dal vero. E perché 'Monsù X' si spinse anche più avanti in queste 'toccate' frenetiche, resta a chiedersi se gli esemplari che seguono non si finirà per attribuirli un giorno al Van Gogh, dimenticandosi del Van Goyen...

Si vegga questo, per esempio /*tavola 39*/, dove i soliti burrini sbuccioni della campagna romana — non mancando però mai di mescolarvisi qualche levantino in turbante rembrandtesco — si accozzano presso un abbeveratojo; qui l'aria, l'albero, i lontani grandinano di tocchi quasi per un 'divisionismo' inconsapevolmente drammatico.

O quest'altro /*tavola 40*/, fra tutti forse il più trascolante (presso il signor Weitzner, New York), dove, almeno, il pittore si valse del controllo naturale di un'autentica nevicata: il turbinio dei fiocchi, l'albero intirizzito che screpola come un lampo sul celo di lavagna; il pesticiato gelido della terra flagellata dal vento; quel po' di matitato sporco che resta sugli stracci dei pastori, sul reticolo di corda del chiuso per le pecore. Qui veramente nell'atto di svesciare tutti i suoi ricordi dal vecchio Breughel al Seghers, dal Rembrandt al van Goyen, il pittore giunge 'scherzando' al successo pieno; ma vi giunge nell'inverno estemporaneo della campagna romana, forse presso la bicocca dove si dice abitasse il Rosa da Tivoli...

Ora è proprio questo inaudito incontro culturale, che rende — io credo — l'artista degno di buon ricordo, e di più

esatta collocazione nell'ambiente artistico romano dell'uscente Seicento.

Non dico già che la collocazione tornasse facile neppure allo stesso artista, dato quel che si andava cercando a quei giorni. Roma, non v'è dubbio, era ancora un gran porto di mare per tutta la pittura europea. Ma le onde del barocco vi si andavano da tempo calmando. Non é forse affatto impossibile d'intendere, nella varietà e ricchezza di quel mondo, come dipinti simili potessero uscire mentre, nelle aule sacre, Baciccia era ancora sui ponti del Gesù e Padre Pozzo su quelli di Sant'Ignazio. Ma non bisogna neppure dimenticare che il vero dittatore del 'quadro' è il classicista Maratti. Per quanto diversi i generi, anche i 'bamboccianti' si andavano addomesticando al nuovo gusto coi Van Lint, coi van Bloemen, col Reder stesso; e si addomesticavano i 'fioranti' che, dopo la grande generazione realistica dei Salini, del Gobbo, del Crescenzio, del Cerquozzi, s'erano fatti prima fastosi e lussureggianti con Mario dei Fiori, ed ora impreziosivano con Abraham Brueghel, col Berentz, col Voglaer, i 'fioranti' più cari, per l'appunto, al Maratti.

Meglio allora rifugiarsi presso il rigattiere Mazzasette, citato dal Pascoli, dove ancora saranno appesi esempi dei vecchi 'bamboccianti' dal van Laer allo Sweerts; o nei piccoli studi cumulativi di via Margutta o del Babuino, dove era più facile ascoltare chi ancora si dolesse della morte di Salvatoriello o del Borgognone; o d'imbattersi in quella specie di Potter popolare del Sud ch'era il Rosa da Tivoli; o nell'altro bravo 'animalista' napoletano Micco Brandi, o ancora, e ne abbiám già fatto i nomi, in Alessio de Marchis, l'incendiario, e nel paesista Bernardino Fergioni. Può ben suggerirsi che qui fosse l'ultima isola di resistenza del barocco 'preromantico' di fronte alla spinta del classicismo e dell'Arcadia salienti; dubito però che persino in questa cerchia più viva, le operette di 'Monsù X' potessero sembrare altro che 'bagatelle', come si usava dire.

Qui c'era, d'indigeribile per il gusto italiano, proprio l'accozzo con quello olandese sempre poco inteso da noi; a non parlare poi del Rembrandt ostinatamente spregiato — se ne togliamo il Guercino — dalla nostra critica spicciola fino al '700, come dimostrano, già verso il 1670, le famose lettere di Abraham Brueghel a quel Don Antonio Ruffo messinese che fu (accanto ai granduchi di Toscana) uno dei pochi appassionati all'arte del grande olandese.

Che dire allora di codesto 'Monsù X' che si provava ad

accozzare il diavolo con l'acqua santa? Non c'era da dirne, e non se ne disse, infatti, nulla di nulla; meno ancora che dell'altro Monsù, il danese Keil — ed è un parallelo significativo — che si provò a congegnare negli stessi anni certi suoi ricordi di Franz Hals e di Maes dentro certi argomenti popolareschi nostrani.

Che, nel caso di 'Monsù X', codesta situazione ambiente dovesse incidere assai presto sulla disposizione morale del pittore stesso, è facile intendere. Partito con qualche sincera ambizione in vista di quell'accordo inedito di cui s'è detto — e il bel quadro di San Luca sta a dimostrarlo — è probabile che in pochi anni egli dovesse ridursi in qualche studio di fortuna a intrugliarvi quadri e quadrucci che, se non proprio di sua volontà, finivano, nelle mani dei rigattieri, a passar per cose più antiche, fiamminghe, olandesi, chi sa; forse Rembrandt, forse Van Goyen, forse Joost de Momper (la prova é nei dipinti del Prado), buone per il mercato straniero o per collezionisti di passaggio e di bocca facile.

Qui, se vedo giusto, è la cagione della dimenticanza stesasi presto su un così singolare pittore, ridotto, c'è da sospettarlo, a lavorar, quasi clandestinamente, 'à la manière de', in un ambiente critico sviato com'era quello romano sullo scadere del '600: dove il gusto corrente poteva anche sopportar degnevolmente simili cose, ma quando, dalla prima ambizione che le aveva suscitate, si riducevano a un 'presto' soltanto generico, a una forma di svago ottico, di prestigioso divertimento tecnico marginale. E fu il più triste destino che si potesse immaginare per un rembrandtiano che si sforzava di versare 'in barocco'; però, tempo e luogo non permettendo, immancabile.

Nota - Per il primo tentativo di identificazione col Reder, vedi il mio 'Monsù Bernardo', in 'Critica d'Arte', 1938, p. 130. Non mi sono noti assaggi di identificazione con altre persone delle gilde nordiche a Roma; ma non escludo che negli utili studi archivistici del Vaes per la Fiandra o del Hoogewerff per l'Olanda il nome effettivo di 'Monsu X' sia già stato messo in carta da tempo, senza che tuttavia ne potesse risultare la connessione col gruppo di opere qui per la prima volta ricomposto e di cui diamo, di poco accresciuto, un breve catalogo preliminare:

Roma, Galleria di San Luca: 'Un principe arriva al suo castello' (attribuito al Reder nel catalogo del 1882; più recentemente trasferito al Courtois) /tavola 29/.

Roma, Galleria Nazionale: Due 'riscontri' con 'paesaggi' verticali (attr. a Locatelli) /tavola 33 a, b/.

Roma, già Raccolta Chigi-Incisa: Serie di nove dipinti di genere in 'ovali' (segno quasi settecentesco!) di eguale formato. (cm. 38 x 49). Di essi diamo, perchè sembrano importanti come gamma di soggetti, i

titoli indicati da Giovanni Incisa della Rocchetta: 1. Fuga di guerrieri a cavallo; 2. Combattimento di cavalleria fra Cristiani e Turchi; 3. Galera in pericolo presso la costa; 4. Porto di mare con pescatori; 5. Porto di mare con facchini; 6. Porto di mare con orientali; 7. Un cacciatore a cavallo sulla neve, seguito da un cane; 8. Caccia al cervo a piedi e a cavallo; 9. Caccia al cinghiale, a piedi e a cavallo.

Roma (già a), poi a Milano nella raccolta Chiesa: 'Marina tempestosa' /tavola 34/.

Roma (già a), poi a Milano nella raccolta Chiesa: 'Veduta immaginaria di campagna romana' /tavola 36/.

Roma, Studio d'Arte Palma (1948): 'Paese con figure' (attr. a Joost de Momper).

Roma, racc. privata: 'L'abbeverata nella campagna romana' /tavola 39/.

Madrid, Prado, n. 1586: 'Caccia al cervo' (attr. a Joost de Momper) /tavola 30/.

Madrid, Prado, n. 1587: 'Caccia al cinghiale' (attr. a Joost de Momper) /tavola 31/.

Madrid, Prado, n. 2077: 'Marina' (prima attribuita al De Momper, ora a Jakob Gerritsz Cuyp) /tavola 32/.

Nantes, Museo: n. 96, n. 97, n. 158 (già attribuiti al de Momper, poi al Magnasco, ultimamente, su mia indicazione errata, al Reder).

Stuttgart, Museo, n. 158: 'Paesaggio roccioso' (con firma falsa del Breughel, ma ritenuto del Momper).

New York, Julius Weitzner: 'Nevicata' /tavola 40/.

A questi sono da aggiungere alcuni dei dipinti pubblicati quali Goya del tempo romano negli articoli di Ina Harrower, in 'Apollo', 1951 e di A. Caviggioli, in 'Arte figurativa antica e moderna', 1953 (escludendone però le battaglie, di altro autore).

GIULIANO BRIGANTI

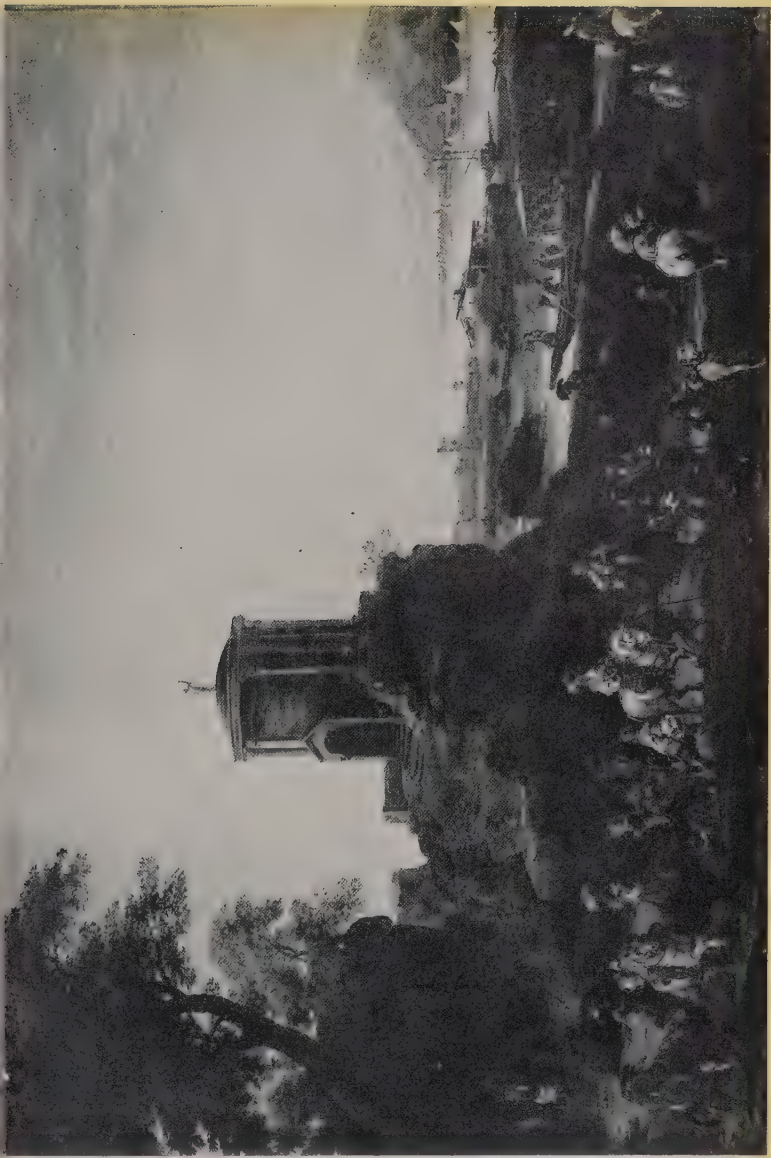
MICHELANGELO CERQUOZZI PITTORE DI NATURE MORTE

IL RICORDO che ci tramandano gli antichi biografi delle molte nature morte dipinte da Michelangelo Cerquozzi con un successo notevole anche se non parì a quello che gli procurarono le ormai ben note 'bambocciate', é rimasto sin qui un semplice riferimento letterario, quasi una scheda dimenticata, sebbene avesse dovuto suscitare qualche curiosità e stimolo di ritrovamento se non altro per l'insistenza con cui era sottolineata 'la religiosa imitazione del naturale' e 'l'obediencia al vero' che faceva supporre, a chi avesse pratica delle formule degli scrittori secenteschi, quella sua attività legata in qualche modo al capitolo, ancor lacunoso, della natura morta caravaggesca. Per di più sia nel Passeri che nel Baldinucci si trova notizia di un suo alunnato presso il

Gobbo dei Frutti, educato a sua volta nella cerchia di casa Crescenzi, e che va considerato, insieme al Salini e al Crescenzi stesso, fra i principali protagonisti della tendenza 'realistica' della natura morta. Se erano queste, sino a ieri, per lo più deduzioni tratte da memorie libresche, soprattutto dall'attenta lettura del Baglione, il recentissimo ritrovamento di nature morte firmate di Mao Salini e la pubblicazione, che mi propongo di fare fra breve, dell'importante ciclo di affreschi con festoni di fiori, frutta e ortaggi dipinti dal Gobbo insieme alle storie del giovane Cortona a Palazzo Mattei ancora prima del '24, porteranno certamente qualche chiarimento alla storia di quella tendenza; la cui cronologia, per naturale connessione, dovrà avvantaggiarsi anche dell'apporto di un pittore come il Cerquozzi che nei decenni immediatamente successivi, in pieno Barocco, vediamo riflettere ancora nella sua attività più nota un sentimento della realtà che non può disgiungersi da una origine caravaggesca.

Risalire tuttavia dalla notizia dei biografi secenteschi a qualche natura morta che si potesse dire con certezza del Cerquozzi non era facile, anche per il tono naturalmente vago di quegli accenni cui facevano riscontro le nostre nozioni ancora più vaghe sulla natura morta di quel secolo. Se qualche luce poteva venire dagli inventari secenteschi e settecenteschi ove tanto spesso si incontrano citazioni di nature morte del Cerquozzi, l'impossibilità di accostarne una conosciuta ad una descritta, per il semplice fatto che tale descrizione non va mai oltre la nuda determinazione di un comune soggetto, rendeva inutile ogni ricerca per quella strada. Restava l'esame delle varie nature morte attribuite tuttora al Cerquozzi, numerose soprattutto nei musei di provincia francesi, ove quel nome torna con tanta insistenza da far pensare che nell'ottocento, chissà attraverso quale cammino, fosse divenuto una sorta di nome di comodo, così come, chissà perchè, Michelangelo del Campidoglio in Inghilterra. Ma il materiale che si veniva in quel modo a raccogliere era così eterogeneo e come stile e come qualità e persino come epoca da far disperare di un positivo risultato ¹.

¹ Nature Morte del Cerquozzi sono citate nei musei del Louvre, di Nantes, di Rouen, di Amiens, di Nancy, di Rennes e, in Italia, di Torino. Appartengono per lo più alle correnti della pittura meridionale della seconda metà del secolo. Nel museo di Narbonne ce n'è persino una firmata e datata del 1646. Raffigura una tavola apparecchiata con pane e dolci e qualche oggetto. Di qualità molto scadente non ha alcun rapporto con le opere qui pubblicate. La firma del resto sembra aggiunta posteriormente.

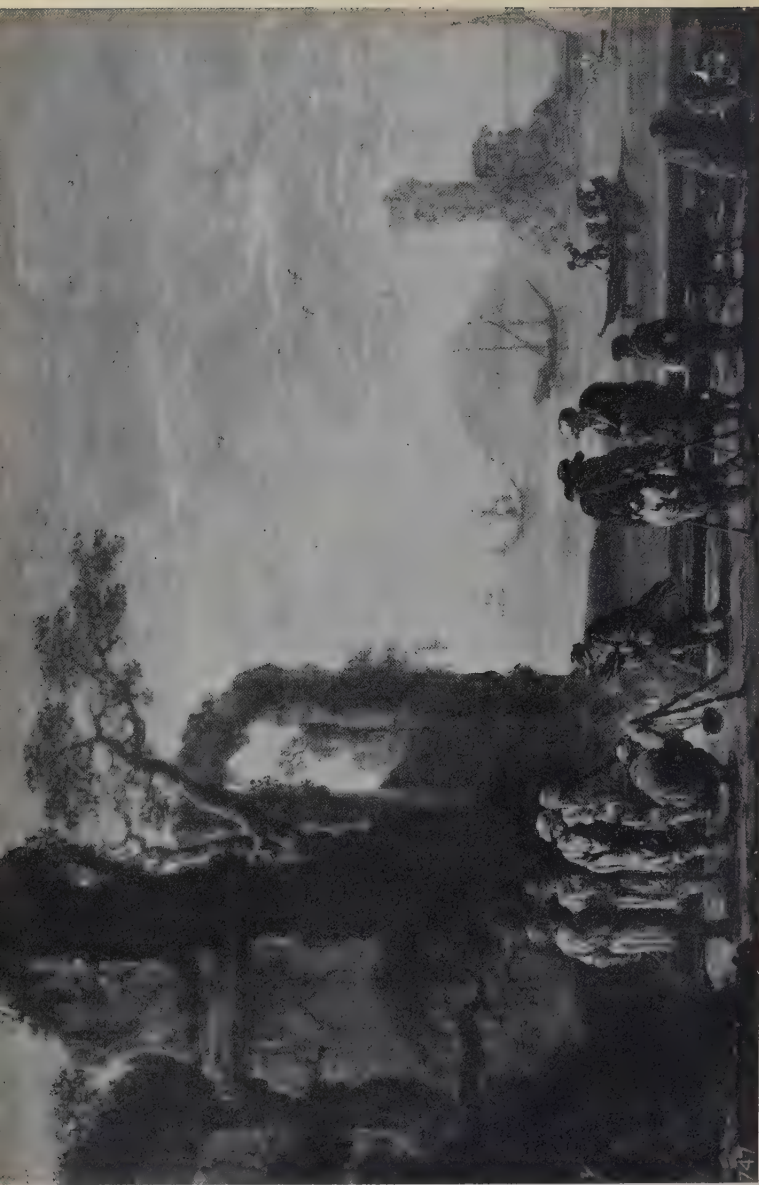


29 - 'Monsù X': 'L'arrivo di un principe al suo castello'

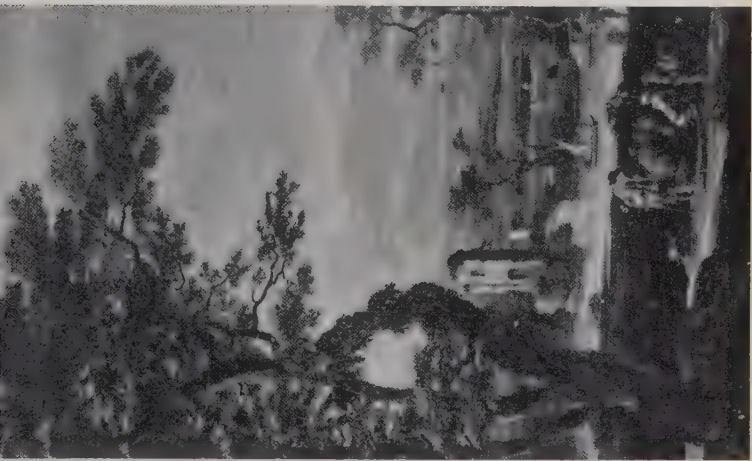


90 - 'Monsù X': 'Caccia al cervo'





747



33 a - 'Monsù X': 'Paesaggio'



33 b - 'Monsù X': 'Paesaggio'





35 - Monsù X': particolare del quadro precedente

Già a Milano, coll. Chiesa





7 - 'Monsù X': particolare del quadro precedente

Già a Milano, coll. Chiesa



38 - 'Monsù X': particolare della 'Veduta di fantasia'



39 - 'Monsù X': 'L'abberata'





1 - Cerquozzi: 'la raccolta delle lumache'.

Roma, coll. privata





3 - Cerquozzi: 'Natura morta'

Modena, Gall. C  mpori



44 - Cerquozzi: 'Bacco'

Già a Roma, racc. privata



7 - Cerquozzi: 'fanciullo che coglie uva'

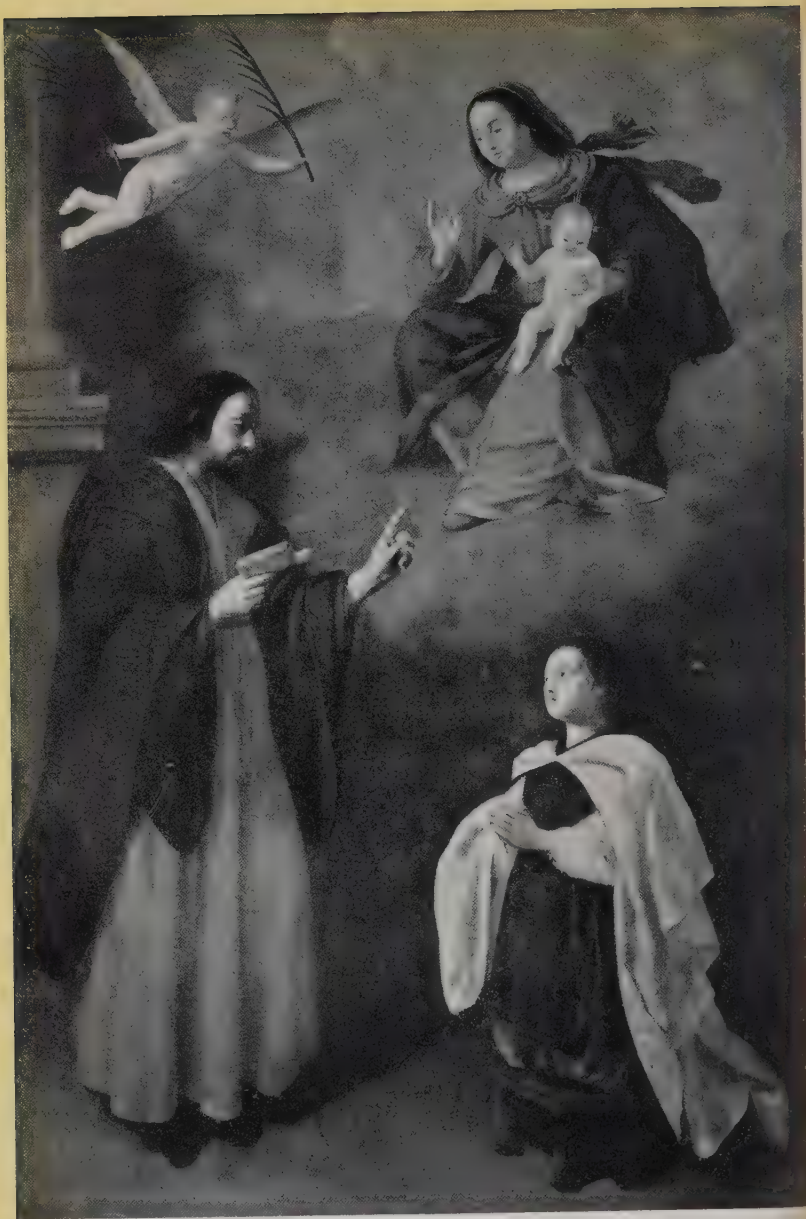
Roma, racc. privata





Centino: 'Sant' Agostino'

Rimini, Pinacoteca



È vero che qualche angolo con natura morta si poteva trovare nei dipinti noti e documentati del Cerquozzi, come ad esempio nel venditore di cocomeri a destra nell' 'Entrata al Palazzo' della raccolta Incisa, qua e là nella 'Rivolta di Masaniello' della Spada o altrove, ma sono frammenti spesso irrilevanti e per di più ridotti alle minute proporzioni delle 'bambocciate'. Un compito molto difficile dunque, e che avrebbe potuto rimanere a lungo senza soluzione se non mi avesse offerto il filo conduttore un brano del Passeri nella vita del Cerquozzi ove è detto testualmente: 'Qualche volta fece alcune figure della grandezza del naturale; ma perchè erano buone nel colorito, et accompagnate da frutti, e da paesi da lui fatti con isquisitezza, non riuscivano dispiacevoli...'. Grandi quadri, dunque, con figure e nature morte ove il filo per risolvere il problema era offerto dalla presenza di due elementi, uno conosciuto per facili confronti con le sue opere note, le figure, ed uno ancora sconosciuto, le nature morte. Se quindi mi fosse dato incontrarmi in uno di quei quadri il piccolo problema poteva dirsi risolto.

Ed ecco un bel giorno assistermi la fortuna portandomi davanti a questa sorprendente 'Raccolta delle lumache' /tavola 41/, dipinto alto circa due metri con figure grandi al vero ma che, non ostante l'insolita proporzione, denunciavano chiaramente la mano del Cerquozzi. Non era un rapporto difficile a stabilire e chi ha pratica delle sue piccole 'bambocciate' non mancherà di trovare riscontri convincenti: basti accennare che il fanciullo è lo stesso, persino nel vestito, che finge da figliuol prodigo in uno degli ottagoni della Corsiniana di Roma; che la ragazza, saltafossi scaltrita ed insolente ai limiti dell'adolescenza, è la sorella minore di una delle 'nude' del Bagno Incisa: ambedue, ridotti a piccole proporzioni, potrebbero essere inseriti, senza dissonanza, in una qualsiasi delle sue più famose 'bambocciate'. La parte di natura morta, poi, che il quadro offriva a beneficio del nostro problema, era oltremodo estesa e poteva benissimo fungere da primo elemento per la cercata ricostruzione. Un altro dipinto venne ad aggiungersi al primo a poca distanza di tempo: una 'Raccolta delle Melagrane' /tavola 42/, non dissimile nelle dimensioni, che offriva, per la presenza del paesaggio e per l'accento fugace ad un motivo di 'bambocciata' sul fondo col contadino che guida l'asinello, altri elementi di prova: e, anche qui, una stupenda natura morta. Potrei aggiungere, se ce ne è bisogno, che in un inventario manoscritto dei beni di Michelangelo Cerquozzi del 1660,

fra i dipinti da lui lasciati é descritto: 'un quadro di frutti, con doi figure, l'una di donna e l'altra di ragazzo di sette palmi', descrizione che si attaglia molto bene ai due quadri qui illustrati, al secondo soprattutto per le misure che approssimativamente corrispondono.

Fattò un primo passo non era difficile farne un secondo: giungere cioè ad identificare una vera e propria natura morta. Ed ecco, per confronti soprattutto col primo dipinto, entrare, con tutte le probabilità di restarvi, nel catalogo delle opere del Cerquozzi una natura morta, questa volta ben nota, direi quasi famosa, per essere stata esposta nel '22 alla Mostra di Palazzo Pitti e da allora più volte riprodotta sino a giungere all'onore di fungere da frontespizio a colori di un volume divulgativo sull'arte barocca. Si tratta della 'Natura morta con Cesto di frutta e tralci d'uva' della Galleria Campori di Modena /*tavola 43*/, attribuita solitamente a quel personaggio di ripiego che é Pietro Paolo Barbieri, fratello del Guercino, nome che ha raccolto sotto di sé i dipinti più eterogenei per epoca, per nazione, per stile. Basta un'occhiata ai due dipinti per convincersi dell'identità di mano, direi persino di tempo; gli stessi tralci appena composti e visti piuttosto ancora in una loro naturale disposizione, gli stessi grappoli pesanti, trasparenti di luce, le stesse foglie scroccianti delle viti, lo stesso modo di spargere i frutti sul terreno. E nelle castagne in primo piano, snucleate dal riccio e colte nella loro conchiusa realtà, forse per le stesse proporzioni minute sembra più che altrove di cogliere la particolare inclinazione 'realistica' del Cerquozzi.

Questo il punto di partenza per la ricostruzione dell'attività del Cerquozzi pittore di nature morte e non sarà difficile andare oltre aggiungendo altri dipinti ¹. È chiaro tuttavia anche dai pochi esempi qui pubblicati che la conoscenza della storia della natura morta del Seicento si é arricchita di un elemento molto importante per il suo peso e per le sue conseguenze. Anche se non é possibile stabilire una datazione non dico precisa ma almeno approssimativa per queste composizioni che possono andare addirittura dal '30 al '60, non c'è dubbio che esse forniscono un'importante connessione sto-

¹ Aggiungo io stesso questo 'Bacco fra frutta e fiori' che insieme al suo compagno raffigurante 'un satiro' passò per il commercio a Roma molti anni or sono, non ricordo con quale attribuzione. È interessante la chiara citazione caravaggesca della figura del giovinetto Bacco /*tavola 44*/

Aggiungo anche questo 'fanciullo che coglie l'uva' di raccolta privata romana similissimo ai due dipinti pubblicati /*tavola 45*/.

rica, riflettendo la cultura del Cerquozzi che fu certo mediatrice dal caravaggismo al 'barocco'. Se infatti, nei dipinti a formato piccolissimo ove illustrava gli episodi della vita popolare di Roma, Michelangelo, seguendo il Van Laer, dimostrò una assimilazione profonda del sentimento della realtà dei decenni anteriori sì da poter essere giustamente definito un caravaggesco del 'passo ridotto', è certo che in questi 'lunghe metraggi' con grandi figure e copiose nature morte, e nella natura morta stessa, si dimostra alquanto lontano da quella chiarezza, da quella sorta di concentrazione sull'oggetto della natura morta caravaggesca, da quel suo semplice apparire 'prescelta ma non accomodata'. Già del resto nel Gobbo dei Frutti, che fu il suo maestro, nell'unica sicura opera che ne conosciamo (una serie di affreschi, e già qualcosa denuncia il fatto che un pittore di origini caravaggesche dipingesse a fresco) si può osservare una esuberanza, un rigoglio, un'abbondanza di osservazioni che pur nell'obediencia al vero ben si adattavano a incorniciare delle storie ove Pietro da Cortona muoveva i suoi primi passi 'in barocco'. Ed ecco nel Cerquozzi compiersi definitivo il passo dalla natura morta di studio, dai semplici oggetti di ogni giorno e dai poveri frutti aggruppati come per caso su di un tavolo nella luce di un interno, alla natura morta starei per dire 'en plein-air', a un frammento di rigogliosa natura colta nell'angolo di una vigna o di un orto, alla natura morta-paesaggio. In queste composizioni le palesi intenzioni decorative sono ancora appoggiate all'idea di un episodio che illustra un'azione 'naturale' di contenuto popolare, ma non è difficile dedurre come questo 'genere misto' possa considerarsi l'avvio, sia pure attraverso un malinteso, a quelle grandi decorazioni della seconda metà del secolo ove figure più o meno allegoriche si atteggeranno vagamente fra festoni di fiori e cadute di frutta e alle quali collaborarono per le diverse 'specialità', Luca Giordano e Ruoppolo, Maratta e Mario dei Fori.

V'è ancora nel Cerquozzi una precisione, una non so che 'seccchezza' nel cogliere, con tanta partecipazione, la natura delle cose, v'è sicuramente quell'obediencia al vero, quella 'religiosa imitazione del naturale' che ben si accorda allo spirito della sua più nota attività, ma soprattutto una festosa esuberanza, una ricchezza di composizione come dispiegamento di un rigoglio naturale, un compiacimento infine di cogliere i valori sensuali che caratterizzerà la natura morta della seconda parte del Seicento e dei primi anni del secolo

successivo, soprattutto a Napoli e nelle opere che si raccolgono intorno al nome di Giovanni Battista Ruoppolo. Una connessione di più, quindi, da studiare, ch  senza dubbio di quella tendenza Michelangelo Cerquozzi fu il felice iniziatore.

ANTOLOGIA DI ARTISTI: .

Ricordo del Centino.

Spero non sia soltanto una vecchia passioncella (un 'pallino' anzi, come si dice) a farmi pubblicare queste tele, d'un pittore quasi interamente dimenticato. Cose perdute, cose un po' scolorite; ma perch  non salvarne qualche memoria, perch  non opporsi alla sfortuna, durata da sempre, di chi non fu mai toccato dalla buona sorte? Si chiamava Gian Francesco Nagli, nel 1638 datava, gi  in Rimini, l' 'Annunciazione' che qui si pubblica /tavola 46/; ma era di Cento, e perci  port  il soprannome dalla patria d'origine. Certamente attivo anche nel 1655, nel 1665   probabile fosse ancor vivo, se un documento riguardante un Angelo Giuseppe lo dice figlio di Gian Francesco Nagli da Rimini (segno ch'era ormai considerato cittadino riminese, per lungo soggiorno), senza premettere nessun 'quondam' al nome del padre. Verosimilmente il suo fiorire abbracci  30-35 anni di lavoro, dal 1635 al 1665-70 all'incirca. Il suo centro di attivit  rest  sempre Rimini; e il suo raggio, ch'io sappia, non valic  Pesaro da un lato (dove era ricordata una sua opera, ora credo irreperibile), n  giunse a Cesena dall'altro; risalendo un po' anche verso i monti del Montefeltro, ma senza spingersi forse oltre le chiese della collina: ai Borghi, a Verucchio, a San Giovanni in Galilea. Due teline della Pinacoteca di Faenza vi furono probabilmente importate. Dovette sopportare concorrenze piuttosto gravose. Prima, quella del pi  geniale, focoso, dotato Cagnacci; poi, quella del Cantarini, vero talento; infine, quella del ben pi  famoso conterraneo, il Guercino, che lavor  a pi  riprese per Rimini. Del Guercino fu indebitamente ritenuto scolaro, e con lui svantaggiosamente confrontato. Gi  il Costa, pittore riminese del '700, e raccoglitore di notizie artistiche locali, lamentava che non avesse saputo accostarsi al presunto maestro 'negli atteggiamenti delle figure, e spiritose invenzioni'. 'Freddo nelle attitudini, comunale nelle invenzioni' lo disse il Lanzi. Sarebbe pretendere troppo, d'altronde, che un pittore tardo barocco,

e un critico di prim'ordine, ma già di trapasso fra il 'gran gusto' accademico e il neoclassicismo, intendessero l'umile ma schietto sapore della sua arte. Dopo, seguì un silenzio quasi intero. Qualche notizia documentaria raccolta dal Tonini durante l'Ottocento; ma intanto, quadri trasferiti, scomparsi. Occorre attendere il 1941 per l'utile regesto steso da Gino Ravaioli sui 'Pittori dell'Età Barocca a Rimini'. Poi, la rovina della guerra franata sulla città; e l'opera del Centino, pressoché dimezzata. Infine, quasi atto di riparazione all'oblio troppo lungo, nell'estate del '52, la Mostra della Pittura del '600 a Rimini¹ ha ridato qualche onore, fra gli altri, anche al Centino. C'è chi si è ricordato di lui; qualche ricognizione ha aggiunto persino qualche cosa ai vecchi numeri del suo catalogo; qualche pulitura e qualche ripristino ha risollevato il grado delle opere superstiti; e qualche cauto riconoscimento ne è venuto, su giornali e mensili. Ma quella fu anzitutto, e giustamente, l'occasione di Guido Cagnacci: che è pittore di vero genio, e di cui perciò si riparlerà, a più o meno lunghe scadenze. Il sottoscritto, cui toccò allora di scrivere qualche pagina di prefazione al catalogo della mostra, e ne dedicò una parte anche al Centino, vorrebbe ora, piuttosto, prolungare, allargare e consolidare un pochino la breve rinomanza acquisita al vecchio pittore centese. Per cominciare dalla più antica opera nota², preziosa per la data che portava del 1638, essa fu infilata e distrutta, sulla parete della sagrestia di San Fortunato, da una granata piovuta dal mare sul colle di Covignano, in bombardamento navale. Era, forse, il capolavoro del pittore, e dava, accanto ad alcune tele capitali della piena giovinezza del Cagnacci (come le pale di Sant'Arcangelo di Romagna del 1635 e quella di San Giovanni Battista a Rimini), il senso della pittura locale in quegli anni. Si pronunciava una fronda decisamente naturalistica, in contrasto con l'aulica, grande Bologna, roccaforte dell'accademia, e ancora capitale d'un gusto. Certe qualità caravaggesche davano ora frutto in Rimini, piccola Siviglia nostrana. Ammesso che il Cagnacci vi potesse tenere la parte del Velasquez, il Centino vi occuperebbe quella dello Zurbarán. Seguendo le fila internazionali della pittura di Controriforma, si po-

*Ricordo
del Centino*

¹ Vedi: 'Mostra della Pittura del '600 a Rimini', catalogo a cura della Città di Rimini, 1952.

² Questa tavola è ricavata, purtroppo, da un ingrandimento dell'unica e debole fotografia rimasta dell'opera, che debbo alla gentilezza di Carla Ravaioli.

*Ricordo
del Centino*

trebbe forse dar conto delle similitudini di partitura liturgicamente sdoppiata, e persino di qualche tratto impresso severamente di verità devota, che corrono fra questa Annunciazione del Centino e quella che nello stesso anno '38, Francisco Zurbarán dipinse per Jerez, e che pervenne poi, per varie vicende, al Museo di Grenoble. Anche se qualche lettore troverà l'accostamento irriverente per il gran nome dello spagnolo, a me piace di mantenerlo, avvertendo subito che non si vuol dire, qua, d'una stessa levatura dei due pittori. Si sottolinea soltanto una generale analogia di timbro religioso e morale, e un analogo incontro della liturgia figurativa controriformistica con la nuova umanità propalata dalla rivoluzione naturalistica del Caravaggio. Mancano al Centino, è troppo evidente, le punte cui spesso si leva il grande spagnolo, col genio d'una poesia ad un tempo metafisica e veracissima. Ma spesso quella comune pedana, quelle composizioni prefisse, quel senso di immagini convenute dalla devozione, di idoli non mutabili dal pennello, fanno uscire quasi affatto lo spagnolo dai limiti della pittura, per trattenerlo nel limbo di una pure affascinante letteratura convenzionale. Mentre il Centino resta sempre, sia pure assai più modestamente, pittore; un cauto, discreto pittore. In alto, entro un velario di nube limpida e grigia, ecco angeli in volo, Padreternucci, Madonnine, teste di cherubino; il cielo come lo vedrebbe, alzando gli occhi, un timido sagrestano. Ma sulla terra, quaggiù, è ancora una semplice e solida vita, una schietta umanità a prevalere. I due personaggi dell'Annunciazione di San Fortunato eran visti con occhio lento (assai più lento di quello del Cagnacci) a esplorare la luce e l'ombra; sulle loro figure come sulle vene del legno dell'inginocchiatoio, piallato di fresco dal falegname Giuseppe. Appena nel volto dell'angelo, un riflesso della pienezza di sensi del Cagnacci; ma con qualche cosa di tardo, di rustico, di stupito. Veniva avanti con passo un po' greve, sui forti piedi scalzi, quasi impacciato dalla tunica festivamente bianca, dal corsetto a bordure, a bottoni d'oro, dalla mantellina di raro violaceo soppannata d'arancio; preoccupato, come d'una commissione non bene intesa, avanzava quasi avesse sbagliato la direzione; né era pronta a richiamarlo la Vergine, calma, umana, raccolta nella tunica rossa, nel manto azzurro a soppanno giallo, ma soprattutto nei suoi dolci pensieri: una ciocca di capelli spettinati, sull'orecchio. E tutto consistente, toccato da una luce limpida, chiara. Un quadro che suscitò, mi ricordo, persin l'ammirazione sor-

presa di Filippo De Pisis. Solo il gusto moderno può intendere qualche cosa di questo naturalista, arcaizzante per devozione; e ricordare, per la gamma festosa, forse il Gentileschi più colorito (quello del Gesù di Ancona, per esempio, che il Centino poté facilmente vedere) e, per il comporre a dialogo, che spesso gli resterà, fors'anche lo Spadarino, presente, pure in Ancona, con la sua 'Elemosina di San Tommaso di Villanova'. Ben poco del Guercino, dunque; se mai, dalla patria d'origine, si può supporre che qualche ricordo portasse con sé, il Centino, dello sconosciutissimo e, almeno a tratti, robusto naturalista della Pieve di Cento, Benedetto Zalone; le cui opere precedono immediatamente, nel tempo. Questa vena di devoto naturalista poté durare per qualche tempo, in lui; e, benché poco avesse inteso, o voluto intendere, della totale verità, non soltanto di particolari, ma anche di concezioni, che il Caravaggio aveva promosso tanti anni prima, tuttavia, soprattutto in quadri a taglio ravvicinato, dove cioè non lo legasse il candore d'una mente negata alle composizioni complesse, egli vedeva il vero con una specie di robusta e flemmatica poesia. Così era in quei due, starei per dire, 'ritratti di vescovo', di cui era bellissimo il Sant'Ambrogio distrutto dalla guerra, ch'io rammento, piuttosto che in figura di prelato, in veste (eccellente di bianchi calcinati e di rossi) di fulvo, umile, asciutto confratello. Così è, anche in questo Sant'Agostino [tavola 47/]; meno 'ritrattato', ma tuttavia notevole. Dalla mitria al librone eretto, dalle grandi pieghe un po' stirate del manto rosa, ai bianchi della cotta come di calce fresca sui muri, alla pelle asciutta come il fianco compatto dei fogli, il pittore argina queste naturalezze entro il tratto quasi prefisso d'una generica solennità episcopale; restando un po' a mezza via, insomma, fra il sentimento d'una umanità quotidiana e quello d'una gran natura morta devota. Lo sguardo del pittore si allontana dal senso attivo e potente, 'collaborante' del Caravaggio, che si fa quasi interno alla natura, uomini e cose; e si accosta piuttosto al modo zurbaraniano, imparziale occhio contemplante, umilmente ma schiettamente, 'a parte Dei'. Ma il crescere del secolo barocco non dovette consentire al Centino, e alle sue forze non eccelse, l'approfondimento d'una simile visione. Mentre lo spericolato geniale Cagnacci procedeva sull'onda degli avvii e degli anni, delle correnti e delle giornate per salvare la sua naturalezza di 'estemporaneo', il Nagli si accostò a un'interpretazione sempre più devota del suo mondo, la cui sostanza naturale veniva perdendo al-

*Ricordo
del Centino*

quanto di peso, di concretezza. Più che una stanchezza di forze, dovette trattarsi d'un dolce ritiro mentale. Dovette sempre più risognare di vecchi tempi perduti, sentir sempre più consentanee antiche favole sacre, buone a consolare i semplici, la povera gente. Par quasi che gli fosse troppo mondana la piccola Rimini e che amasse, negli ultimi decenni della sua vita, dal 1650 circa in avanti, accontentare le richieste del clero della campagna e della collina. Nel 1655 dipinse quel 'San Martino' della Collegiata di Verucchio, a modo suo incantevole, che mi venne fatto di riconoscerli parecchi anni fa, e che figurò abbastanza ammirato alla mostra di Rimini. Pochi anni dopo, probabilmente, i tre quadri per la chiesa campagnola di San Vito, di cui due la guerra ha distrutti. A riprova del sempre più convinto arcaizzare del pittore, ricordo che uno, recante 'Sant'Antonio Abate e Santa Agnese' si disponeva a dittico, come fosse, addirittura, una tavola del Trecento. Ma fu una dolce sorpresa, scendendo dalla bicicletta, sortire dal gran caldo della campagna romagnola assordata dalle cicale, per riconoscere, sull'altar maggiore della parrocchiale, l'alone immobile di diafano grigio che il Centino aveva diffuso intorno all'antico mito cristiano del 'San Vito istruito sulle verità della fede da San Modesto' /tavola 48/. Si legge nelle pie opere sulle leggende cristiane che il culto di San Vito si diffuse 'ordinariamente nelle campagne'. Un clero semplice dovette preferire questi temi per il pennello del pittore, ma egli li dovette spontaneamente amare. Un mendico saggio e tranquillo, cui un fulvo ragazzo stupito dona un mantello; un ragazzino attento e devoto, a mani giunte, in ginocchio, cui un grave anziano detta nobilmente i pensieri della fede: questi soggetti il Centino intese con umile maestà. Lasciate, come cosa ormai indiscreta, le osservazioni più stringenti sul vero, egli si allontana come in un limpido limbo, in un arcaismo timidamente ma coscientemente stilizzato. Divenne un semplice, uno schietto 'purista'; che intendeva, meglio del Sassoferrato (quel purista più dotato, più singolare, ma più speciosamente intento a resuscitare artificiose devozioni e armonie, e che aveva fama in Roma proprio in quegli anni), come un arcaismo preraffaellita, neoquattrocentesco, potesse più gravemente dire d'una fede più vera. Per questo, qualche cosa del profumo d'una religiosità di provincia rustica (che fu sempre la più schietta in Italia, e che rimase, e rimane, modestamente ma eternamente 'protestante') si esprime nell'opera tarda del Centino. Vi ritornano, com'è evidente nella

pala di San Vito, partizioni arcaiche, rapporti colonnari tra figura e architetture; nobili, severi garbi e appiombi di panneggio, quasi neomelozziani; e, nella tavolozza, che non si serve più di gamme ridotte dalla prevalenza del lume, come era nella tradizione naturalistica, un tornare anzi, franco e festoso, di rossi, di verdoni, di gialli schietti. Entro la luce cenerina, eco ormai attutita delle limpidezze del 'caravaggismo in chiaro', rifioriscono le tinte locali, dalla distanza ormai remota dei tempi, misteriosi per il Seicento, prima di Raffaello; ma non sconosciuti al cuore semplice del Centino.

*Ricordo
del Centino*

Francesco Arcangeli

A P P U N T I

Un succinto manuale sul Trecento francese.

'Bientôt indispensable' afferma la fascetta di un manuale sul Trecento francese apparso in questi giorni¹. Un'affermazione così ottimistica ha molte possibilità di passare per buona, dato che, dopo le sezioni trecentesche della Storia dell'Arte di André Michel, non è più apparso in Francia alcun panorama d'insieme del secolo, mentre nel cinquantennio che da allora è trascorso numerose ricerche hanno chiarito, sia pure parzialmente, alcuni punti delle importanti vicende artistiche francesi in quel periodo. Indubbia dunque l'utilità di un manuale, sia pure divulgativo e di una messa a punto bibliografica, sia pure stringata ed essenziale; se i requisiti di un buon manuale siano soddisfatti dall'opera in questione è quanto ci proponiamo di esaminare.

L'opera si presenta divisa in due parti, affidate a due autori diversi: la prima, di circa 180 pagine, che abbraccia pittura, scultura, architettura ed arti minori, nonché due capitoli sulle 'condizioni generali' e sull'iconografia è di Mme. Lefrançois-Pillion; la seconda, di una cinquantina di pagine, è una specie di appendice dedicata alla storia delle vetrate francesi del secolo XIV, ricchissima di materiale sconosciuto e dovuta ad un ottimo specialista della materia: Jean Lafond.

Quanto alla prima parte, le indagini e le ricerche che Mme. L. P. da molti anni andava pubblicando su vari problemi della scultura gotica francese, ed in particolare sulla plastica del Trecento², ci avevano abituato a una completezza e sicurezza di informazione ben diverse, ci duole il dirlo, da quelle che troviamo in queste pagine: qui il tono usato, per voler essere divulgativo, diviene quasi infantile, la ripartizione è gravemente squilibrata, gli errori di stampa e le sviste abbondano, mentre i vuoti bibliografici, molti e gravi, si sono ripercossi sull'impostazione stessa dell'opera. Ci limitiamo a qualche cenno di esemplificazione.

Circa il 'tono' generale del discorso il fatto che Mme. L. P. abbia recentemente dedicato un volume a spiegare alla 'Jeunesse de France' le cattedrali gotiche lascia indurre la probabilità di una permanenza stilistica. L'abbondanza di interpunzioni enfatiche e di modi narrativi propri delle favole ('Donc, un beau jour de 1868, Léopold Delisle, étudiant la manuscrit d'une Bible...' p. 127) danno infatti al lettore l'impressione di essere condotto per mano in una bella foresta incantata,

Un manuale sul Trecento francese dove non mancano né personaggi fatati la cui apparizione resta 'un enigme' e che passano all'orizzonte come 'météores' (p. 142 a proposito dei Van Eyck), né opere magiche 'en avance de cent cinquante ans sur le developpement de l'Art Occidental' (p. 139, a proposito delle 'Heures d'Ailly), mentre nel fitto si intendono a tratti risonare i cavallereschi accenti di una diana ('Saluons donc ces lointanes préfigures de Mme. Vigée Lebrun!' — p. 120 — a proposito delle presunte pittrici del Trecento, Bourgot, Anaïstaise etc.).

Per quanto riguarda la ripartizione delle varie sezioni nell'economia dell'opera basterà dire che, contro una settantina di pagine complessive per la scultura, alla pittura e alla miniatura ne sono dedicate circa quarantacinque e all'architettura appena sei e mezza: è quanto dire che i vari problemi dell'architettura francese di questo periodo ed i suoi sviluppi, particolarmente interessanti nel Mezzogiorno, non vi possono neanche venire abbozzati.

Le sviste, poi, e gli errori tipografici abbondano più di quanto non sarebbe lecito. La datazione 'vers 1324.' (a p. 107) del 'Parement de Narbonne' potrà facilmente essere rettificata dal lettore medio al 1374; e passi anche la collocazione 'à la Bibliothèque de Milan' (a p. 142) del frammento già Trivulzio, ora al Musco Civico di Torino delle 'Heures de Turin'; ma veramente inuseta è la svista che fa dare per perduto il centro del 'Retable' del Broederlam a Digione ('Nous ne saurons jamais sans doute, ce qu'était le centre du tableau', p. 111); quando si tratta proprio di quello stesso altare eseguito dallo scultore Jacques de Baerze verso il 1394 per la Certosa di Champmol, su incarico del Duca Filippo l'Ardito, le cui ali — e solo queste — furono spedite da Termonde ad Ypres perché il Broederlam ne adornasse con pitture l'esterno; un complesso che ora è — come ognuno sa — tutto intero al Museo di Digione.

È specialmente la mancanza di informazione recente (e spesso anche neppure tanto recente) che appare la maggior carenza dell'opera e si ripercuote sulla struttura dei capitoli (spesso basata sullo stato degli studi al principio del secolo) ed in particolare su le parti dedicate alla pittura ed alla miniatura.

Per un cenno al capitolo sulla miniatura, esso risulta arcaico nell'impostazione e molto ricco di clichés tradizionali, ciò che è facilmente spiegabile quando si rilevi che le più recenti informazioni sembrano attinte al volume del Réau del 1946, a proposito del quale si veda la fondata e radicale critica fattane su 'Scriptorium'³. Oltre a questo, vari altri punti risultano assai poco chiari: la delincazione del Pucelle, ad esempio, che sembra basata sugli studi del Delisle; ma in questo caso perché distinguere le 'Petites Heures' citate come del Pucelle negli inventari del Duca di Berry del 1402, '13 e '16, dal 'bien petit livret d'oraisons' di cui parla il testamento del 1370 di Jeanne d'Evreux, dando quest'ultima opera come perduta, quando la tesi del Delisle era stata proprio quella di identificare il libro delle due citazioni nelle piccole 'Ore' in grisaille della collezione Rotschild, datando così il fondamentale arrivo di influenze italiane prima del 1328? Ed è vero che tale tesi è stata recentemente impugnata, sia pur con dubbî risultati, da Rudolph Blum⁴. Ma non sembra che Mme. L. P. sia stata influenzata da quest'articolo che non è neppure citato nella bibliografia.

Quanto alle definizioni preistoriche o curiosamente sbrigative valga l'accenno al favoloso 'Maître aux Boquetaux' (p. 123) o quello al 'Maître du Marechal de Boucicaut', sbrigato nelle pochissime righe di una nota (p. 175, nota 11) allegando che la sua opera principale, trovandosi in una collezione privata, è difficilmente accessibile.

Per la pittura si può rilevare che, mentre abbonda in citazioni di opere scomparse, l'autrice non ha cercato di delineare sufficientemente i rapporti tra miniatura, pittura e tappezzeria (la parte concernente quest'ultima, chiusa nel suo splendido isolamento di due pagine, non reca alcuna traccia dell'attività miniaturistica di Jean de Bandol, pur citato abbondantemente per quanto riguarda l'«Apocalisse» di Angers), che sono di prima necessità per la comprensione della pittura francese del Trecento, dato che la perdita dei cicli più importanti a Parigi ed altrove ne rende forzatamente assai frammentaria la conoscenza. E tanto più sorprende che tra gli esempi citati di pittura murale non compaiano i quasi ignoti «Angeli Musicanti» nella Cappella della Vergine della Cattedrale di Le Mans; per quanto assai lacunosa, una delle più importanti testimonianze della pittura murale francese della seconda metà del secolo (c. 1370/80) e del massimo interesse per i suoi rapporti con un celeberrimo ciclo di tappezzerie dell'epoca.

La fretta superficiale con cui è trattata questa parte si rileva anche dal fatto che non vi si tien conto delle fondamentali ricerche recenti; la bibliografia sommaria non porta infatti neanche l'indicazione del libro del 1941 dello Sterling, né di quello di Grete Ring (1949). A confronto di queste mancanze, va detto subito che le pagine sulla scultura — argomento ben conosciuto da Mme. L. P. — sono di gran lunga migliori. E tuttavia anche qui osserveremo che una più precisa caratterizzazione degli scultori nordici fiammingo-borgognoni della seconda metà del secolo, che seguisse gli studi del Tröscher e del Pradel⁵ sarebbe stata desiderabile, mentre non ci sentiamo di aderire alla grave limitazione di Beauneveu scultore fatta dall'autrice (ma si veda in proposito il citato Pradel).

*

La seconda parte dell'opera, e cioè quella di Jean Lafond sulle vetrate, è il primo studio complessivo apparso sull'argomento, dopo le poche pagine del Mâle nella Storia dell'Arte di André Michel (vol. II, parte I, 1906) ed è cosa notevolissima per ricchezza di materiale e per completezza di indicazione bibliografica. Di grande utilità anche l'apparato critico che si articola in una settantina di dense note; si tratta insomma di un testo eccellente da inquadrarsi in quella grande ripresa di ricerche sulle vetrate che si sta svolgendo da qualche anno in Francia e di cui abbiamo avuto recentemente l'occasione di far cenno (vedi «Paragone», 51).

Trattandosi di un materiale in gran parte ignoto o pochissimo cognito, il primo compito dello studioso era — come avverte l'autore — quello di stabilire un solido inventario e di tentare un'approssimazione cronologica. E il saggio del Lafond ci fornisce infatti un primo catalogo delle vetrate del Trecento in Francia, e ne diviene per ciò di utilità fondamentale. Il maggiore spazio viene dedicato alle vetrate normanne che, data la distruzione delle vetrate parigine del tempo, costituiscono il gruppo di gran lunga più importante del secolo. Le vetrate della Trinità di Fécamp, dei primissimi anni del Trecento, i cicli della Cappella della Vergine nella Cattedrale di Rouen e della chiesa di St. Ouen, le vetrate di Jumièges, i vari gruppi di Evreux possono figurare tra i massimi monumenti della pittura trecentesca francese, ed indicano la strada che dovette percorrere contemporaneamente la pittura monumentale di cui restano così poche tracce. Particolarmente interessanti anche per noi sono le considerazioni dell'autore sugli elementi italianizzanti che si affermano vigorosamente in talune di quelle opere: M. Lafond ritiene che un primo arrivo di influenze italiane in Francia si sia verificato già

*Un manuale
sul Trecento
francese*

*Un manuale
sul Trecento
francese* nei primissimi anni del secolo, e che Parigi abbia poi svolto il ruolo di diffusore di modi italiani a Strasburgo come a Königsfelden, a Rouen come ad Auxerre e fino a Praga ed a Vienna. Se questo è in parte vero ci sembra però si debba parlare di un doppio movimento; la Svizzera e la Valle del Reno appaiono infatti essere state, nei primi anni del secolo, le strade di penetrazione dell'influenza italiana, giottesca, che, giunta a Parigi, si venne ad innestare sulle ricerche spaziali che si erano svolte nella seconda metà del secolo XIII, dal Breviario di San Luigi all'opera di Maître Honoré. Ristudiare le vetrate del primo Trecento in Alsazia ed in Lorena, seguendo una suggestione del Grodecki, potrebbe portare a ritrovare molti anelli della catena. Non vi è dubbio comunque, come sottolinea l'autore, sulla presenza di motivi architettonici italiani in molte vetrate del Nord della Francia — a Rouen, come ad Evreux, come a Beauvais si incontrano colonne tortili, troni cosmateschi, nicchie, cornici, mensole italianizzanti — e sul fatto che questi motivi debbano essere stati trasmessi dal centro parigino⁶. Secondo le datazioni arretrate date dal Lafond i cicli più importanti, quelli di Rouen, verrebbero ad essere anche singolarmente precoci: c. 1310/1320 per la Cattedrale, c. 1325/1339 per il Saint Ouen.

Se la Normandia è la regione a cui maggior spazio è stato dedicato, per cercare di restituire attraverso i suoi cicli di vetrate la fisionomia dell'ambiente parigino (la scomparsa delle vetrate trecentesche di Parigi vizia ancora una volta tutta la nostra visione)⁷, anche numerosissimi altri gruppi sono presi in considerazione: Chartres con la Cappella di St. Piat alla Cattedrale e la chiesa di St. Père; poi Tours, Clermont, Limoges, Beauvais, Reims, Troyes, Lyon, Auxerre etc., e, per il mezzogiorno, dove il secolo ha visto una grandissima attività: Tolosa, Carcassonne, Narbonne, Aix etc.

Non possiamo neppure insistere sui molti altri spunti interessanti del saggio, ricordiamo solo gli accenni alle 'vetrate profane', che dovevano essere strettamente legate a quella concezione della decorazione murale di cui troviamo esempi nella 'Camera del Papa' ad Avignone; e l'indicazione, in molte vetrate verso il 1350/1370 degli inizi di quella tendenza verso la sottigliezza monocroma che porterà nei primi anni del nuovo secolo ai magnifici esempi della Ste. Chapelle di Bourges e che appare decisamente parallela alle tendenze 'atmosferiche' della pittura contemporanea.

Le buone illustrazioni che accompagnano il testo (si vedano in particolare le fot. dell'autore a tavv. LX, LXI etc.)⁸, la ricchezza dell'accurato catalogo e le acute osservazioni spingono dunque a ritenere giustificata in questo caso quella affermazione ottimista da cui abbiamo preso le mosse.

Enrico Castelnuovo

NOTE

¹ L. Lefrançois-Pillion e Jean Lafond: *L'Art du XIVe siècle en France*, Albin Michel, 1954.

² Si veda, a p. 180 del volume una sommaria indicazione degli studi più importanti di Mme. L. P.

³ A. Boutemy e L. M. J. Delaissé: *L'histoire de la Miniature. A propos d'un livre récent*, IV, 1950, p. 264 ss.

⁴ *Jean Pucelle et la Miniat. parisienne du XIVe siècle*, in 'Scriptorium' 1949, p. 211 ss.; e cfr.: E. Panofski: *Early Netherlandish Painting*, 1953, p. 29 ss.

⁵ Tröschel: *Burgundische Plastik...*, 1940; Pradel in 'Bulletin Monumental', 1951.

⁶ L. Jouen e J. Lafond: *Jumièges*, 1926, p. 257.

⁷ Le 'vetrate reali' della Cattedrale di Evreux erano state, per esempio, eseguite a Parigi. V. J. Lafond in 'Bulletin Monumental', 1942.

⁸ Ugual lode non può venir tributata a tutte le tavole del volume; particolarmente deprecabile ci sembra il far uso di fotografie di calchi del Musée des Monum. Français, specie nel caso di un'opera facilmente raggiungibile come la Vergine del Portale del Transetto Nord di Notre Dame.

*Un manuale
sul Trecento
francese*

La Biblioteca dei Re d'Aragona.

Arte sontuaria se mai ve ne fu, la miniatura dei vecchi libri manoscritti, così lenta a volgersi nel chiuso delle biblioteche sotto le dita privilegiate dei pochi specialisti e bibliofili innamorati, sembra destinata a produrre ancor oggi quelli che è lecito prevedere come gli ultimi libri di lusso della sbrindellata Europa.

È forse per un fenomeno di simbiosi che il bibliofilo, infatti, al punto di narrar la vicenda di libri rari ed ornati, creati ad uso di cerchie privatistiche e aristocratiche (dinastie, ricchi ordini religiosi e simili) si sforzi a far sì che il suo libro stesso riesca un'opera d'arte libraria, quasi ad imitazione di quelle in cui si sta devotamente indagando.

Di qui, per codeste edizioni, il costo eccessivo, anacronistico, antieconomico; e la necessità ch'esso sia quasi sempre sostenuto dalle 'spese generali' delle odierne dinastie finanziarie e industriali che si fanno, esse stesse, produttrici di opere che nessuno paga (o che tutti pagano); e, quasi sempre, ristrette a poche copie numerate, con esemplari riservati 'ad personam', e simili squisitezze.

Con queste forze si è misurato recentemente, superandole anzi di molte lunghezze, un potente bibliofilo privato di gran nome, Tammaro de Marinis, il quale, forse perché originario del Reame, si è scelto l'improbata fatica di ricostituire in racconto e in effigie ciò che fu un tempo ed 'in loco' la Biblioteca privata dei Re d'Aragona: e sono quattro enormi volumi (due per il testo, due di tavole) che raggiungono il prezzo di trecentomila lire (Milano, Hoepli, 1952).

Come dire che, a parte i due esemplari d'obbligo alle due Biblioteche Centrali italiane (che si affretteranno a segregarli fra i pezzi più inaccessibili) e i pochi che vorranno procacciarsi quelli fra i miliardari italiani che ancora si dilettono di collezionare libri di lusso antichi e moderni (sì e no cinque o sei nominativi), nessuno praticamente in Italia avrà agio di consultarli. È soltanto per la grande cortesia dello stesso De Marinis, che io, per esempio, ho avuto il privilegio di averli a disposizione per qualche giorno sul mio tavolo di studio; non prima, s'intende, di averlo sbarazzato degli inchiostri, delle colle e di altre materie dannevoli o malestrose.

Il De Marinis mi comprenderà, se osservo che un'impresa di questo genere sontuoso involge il quesito — oggi non trascurabile — delle esigenze della cultura generale. E, proprio perché la ricchezza della documentazione contenuta in questi volumi è indispensabile per ogni ordine di studi, resta da augurarsi che l'autore stesso, dopo essere rientrato nel costo, certamente ingentissimo, di un tale monumento librario voglia provvedere a un'edizione più manevole del testo e delle illustrazioni

La Biblioteca dei Re d'Aragona (queste magari ridotte agli esemplari più scelti), così da metterla al livello, non dico di tutte le borse, ma almeno di quelle delle biblioteche minori.

‘Sibi et amicis’ (e con la scarsità che v’è oggi di amici!) non è motto che possa ormai più reggere. Il De Marinis stesso ci narra (attraverso la bellissima lettera dell’umanista Calenzio, già rievocato dal Croce) di quel singolare amanuense di Re Ferrante d’Aragona, Giovanni Marco detto il Cinico che, prossimo a morte, e meditando a chi mai dovesse lasciare le sue cose (fra cui primeggiavano i libri), dopo aver via via escluso dai possibili destinatari, il popolo, il re, gli ecclesiastici, i poveri, le donne, i pirati, e gli dei, concludeva: ‘*a nessuno*. A te fortuna restituisco quanto mi hai affidato’. Ma questo anticipato ‘apprès moi le déluge’ era la forma mentis di un amanuense regale del Quattrocento, e cinico per giunta; non può esser quella del De Marinis che anzi proprio per uscire, io penso, da questa atmosfera un po’ viziata, attende ora a dirigere la bella serie di volumetti illustrati sulla storia della miniatura negli antichi centri di cultura europea; non tutti buoni come quello dell’Unterkircher sulla miniatura austriaca, ma pur sempre utili, quale prima apertura.

Queste mie osservazioni, in formato ridotto, nulla tolgono al merito insigne del De Marinis nell’aver restituito, pietra su pietra, la cultura libraria della corte Aragonese a Napoli. Dal primo nucleo di libri che Alfonso il Magnanimo s’era procacciato, ancora giovanissimo, a Barcellona (già nel 1429 si era fatto tradurre in catalano la Divina Commedia), ai molti che acquistò fra noi, dove strinse subito legami con la cerchia umanistica italiana, tramite il Barzizza, il Valla, il Panormita e il Beccadelli, si viene all’aumento della biblioteca sotto Ferrante I^o, quando l’ambiente culturale è dominato dal Pontano e continui sono i rapporti con Vespasiano da Bisticci, mentre pur notevoli sono gli interessi culturali del Cardinale Giovanni d’Aragona ch’ebbe dimestichezza col Ficino e si fece trascrivere, tra l’altro, una copia del trattato del Filarete. Seguono le vicende librerie sotto Alfonso II e il coltissimo Ferrandino, mancato prematuramente dopo due anni di regno; ma siamo ormai ai tempi della dispersione della biblioteca, rapinata in parte da Carlo VIII nel ’95, in parte venduta in Francia da Federigo III, ch’ebbe tra i compagni d’esilio il Sannazzaro; per il resto portata in Ispagna dall’ultimo duca di Calabria; ciò che spiega perché i maggiori nuclei superstiti siano oggi alla Nazionale di Parigi e alla Universitaria di Valencia. Ora si pensi alle cure del De Marinis per rintracciare in gran parte codesto prezioso materiale, studiarlo, descriverlo, ricollocarlo idealmente nella cerchia d’origine.

Attraverso il veicolo principale del libro, è insomma tutta la storia della cultura del Quattrocento napoletano che si ripercorre; e con una messe di documenti così folta da prestarsi alle più diramate considerazioni, persino di costume e di classe. Vi si riflette, per esempio, il vario grado di cultura dei successivi monarchi aragonesi. Elevato, senza dubbio, quello di Alfonso il Magnanimo e di Ferrandino; molto più scarso quello di Ferrante I e basterebbe a dirlo quel catalogo ragionato dei libri principali preparatogli dal Cinico, dove il tono dimesso è certo indotto dall’esigenza di adattarsi al livello del regale destinatario. Tanto più interessante perciò torna, in proposito, l’opinione di un altro umanista locale, il Galateo, dove si sostiene che i principi possono favorire poeti e letterati anche senza esser dotti; ché anzi fanno maggior conto delle lettere coloro che non le posseggono e le considerano cosa sacra; citandosi a questo punto proprio Re Ferrante ‘che aveva poche lettere’, ep-

pure venerò il Pontano e tanti altri umanisti. L'accettazione da parte degli umanisti cortigiani di questo rapporto puramente reverenziale tra monarchi e cultura è significativa quanto pericolosa; quando si pensi al bel momento che, con tutta la riverenza possibile, e siamo nel 1481, per la necessità di finanziare la guerra contro il Turco, re Ferrante non esita un minuto ad impegnare i pezzi più rari della biblioteca al banchiere fiorentino Pandolfini. E fortuna che riuscì a riscattarli in tempo!

Ma qui certo non è luogo a soffermarsi sui tanti particolari di un'opera così ben disposta che ognuno saprà rintracciarvi facilmente la parte che più gli stia a cuore. Per dare soltanto un cenno della materia: il primo volume tratta in cinque capitoli della parte avuta dai vari monarchi nella formazione e nell'accrescimento della biblioteca; nel sesto, degli stemmi, imprese e motti dei libri aragonesi; nel settimo, dei miniatori che li adornarono; nell'ottavo, delle rilegature, spesso dovute ad artigiani così pregiati che uno di essi, Masone di Majo, è persino citato nella famosa lettera del Summonte al Michiel sull'arte napoletana; nel nono, dei bibliotecari di Ferrante primo (e qui emergono lo Scariglia, il Brancati e il fiorentino Pucci, allievo del Poliziano); nel decimo della triste dispersione della libreria sulla fine del Quattro e i primi del Cinquecento.

Quanto al secondo volume, esso accoglie i vari inventari (e fra questi uno inedito) della libreria e la trascrizione dei tanti documenti originali relativi agli amanuensi e ai decoratori del libro. Su questo punto anzi converrà insistere, e con commossa riconoscenza, quando si pensi che il prezioso spoglio — compiuto dalla Signorina Mazzoleni — è tutto ciò che rimane in ricordo delle carte originali, meditatamente e bestialmente distrutte dai tedeschi assieme con l'Archivio Angioino, Aragonese e Farnesiano di Napoli, il 30 settembre del 1943.

Ma perché è naturale che, per la parte nostra, l'interesse maggiore si appunti sulle miniature, così sontuosamente riprodotte nei due volumi di tavole, eccone qualche cenno.

Rammenta opportunamente il De Marinis che la perdita, avvenuta nel 1421 durante il trasporto per mare, della biblioteca Angioina, aveva lasciato Napoli quasi priva di una tradizione miniatoria locale. Ma è pur vero che volgendo i tempi a nuovi ideali, i monarchi aragonesi non tardarono molto ad infeudarsi alla produzione libraria di tipo fiorentino. L'unico esemplare promettente nella Biblioteca d'Alfonso, era stato il 'Dante', oggi al British Museum, miniato verso il 1440 da due artisti senesi; il Paradiso da Giovanni di Paolo e le due prime cantiche, invece, da una mano diversa che il Pope Hennessy (nel suo libro del 1948 sfuggito all'attenzione del De Marinis), volle identificare con il Vecchietta, mentre, più verosimilmente, potrebbe credersi, da giovane, quel Niccolò da Siena che fu più tardi operoso in Umbria, tra Cascia e Norcia. Se l'infeudamento successivo alla miniatura fiorentina veramente giovasse alla cultura locale è lecito dubitare da parte di chi non creda, come pur comunemente si ripete, che la formula fiorentina sia il meglio dell'attività miniaturistica del Quattrocento; tanto più constatando che, inevitabilmente, i moduli d'origine si abbassano ancora nella trasposizione stucchevolmente ornativa dei decoratori meridionali.

E perché nel Quattrocento i legami fra pittura e miniatura si fanno ancora più stretti che per l'addietro, è forse utile richiamarsi anche ai fatti contemporanei delle, cosiddette, arti 'maggiori'. La grande congiuntura artistica di Napoli era stata quella del decennio '40-'50 quando, per la presenza di artisti genuini, se pur di provenienza diversa, come il catalano Jacomart Baço, il Pisanello, il forte Colantonio e forse, magari di passata, il giovine Fouquet (che si sospetta aver collaborato al 'Libro

*La Biblioteca
dei Re
d'Aragona*

La Biblioteca dei Re d'Aragona di Santa Marta'), avrebbe potuto formarsi un più alto livello di cultura figurativa, in grado di crescere e dar buoni frutti. Che ciò non si verificasse, avrà certo le sue buone ragioni che saranno, come avviene, di limiti ambientali e di struttura; e forse non sarà da spiegare altrimenti perché mai Antonello da Messina, educatosi a Napoli in un momento così promettente, non s'acclimatasse punto nel luogo e non divenisse, come si sarebbe agevolmente immaginato, il grande pittore della corte aragonese; ma preferisse invece ripetere il suo eterno viaggio per Venezia.

Morto prematuramente Colantonio, allontanatosi Antonello, pittura e miniatura a Napoli seguono a regime notevolmente più basso. E gli umanisti aiutano per la scesa. Verso il 1480 il bibliotecario aragonese Brancati si preoccupava di trovar miniatori che lavorassero a miglior mercato, e non è buon segno. Sta il fatto che né i due Rapicano, né il Majorana, né Matteo Felice, così pazientemente ricomposti dal De Marinis, rivelano doti memorabili. Lo stesso avveniva, intanto, anche ai pittori sul tipo di Angelillo Arcuccio, e simili; ed è anzi notevole che i migliori artisti del Reame rimangano piuttosto a lavorare nelle province più remote: Andrea Delitio ad Atri, il 'Maestro di San Giovanni da Capistrano' e Saturnino de' Gatti all'Aquila; mentre che a Napoli, se si vuol rialzare un po' il tono, si è costretti in breve a servirsi di lombardi e di veneti vaganti: prima il Solario (detto lo Zingaro); poi lo Scacco, poi lo pseudo-Bramantino, ed altri ancora.

Questa ripresa di tono in pittura, per merito di artisti venuti dall'Italia del Nord, ha forse un parallelo anche nella miniatura, quando si osservi che i più bei libri illustrati aragonesi degli ultimi decenni del Quattrocento appartengono al gruppo che il De Marinis ha opportunamente centrato — sia pur con le debite cautele — sui due nomi storici di Gaspare da Padova detto il Romano e del lombardo Giovanni Todeschino; entrambi citati come grandi artisti nella famosa lettera del Summonte. Chi sfogli, nell'opera del De Marinis, le miniature del 'Livio' di Casa Borletti, dell'altro 'Livio', del 'Quintiliano' e dell'"Aristotile" di Valenza, del 'Biondo Flavio' di Monaco, dell'"Orazio" di Berlino, dell'"Ovidio" di Parigi, dello 'Strabone' di Vienna, del 'Valerio Massimo' di Monaco, avverte finalmente di trovarsi dinanzi a creazioni sceltissime, fra le più alte del secolo; e ad alcune di esse sembra veramente tagliarsi l'elogio singolare reso al Todeschino dal Summonte in un brano che vale rileggere perché è, a quei giorni, la più viva raffigurazione di un miniatore al suo tavolo di lavoro: 'In arte d'illuminare sive, ut frequentius dicunt, miniare libri avemo avuto qua un singulare artefice a' tempi nostri: Joan Tedeschino, omo, oltre la excellenzia di questa arte, di vita ancora santissimo. Fo figliolo di tedesco, naque in Lombardia e vixè longo tempo in Napoli usque ad vitae exitum. Costui da principio tirava al lavoro di Fiandra; poi si donò tutto all'imitazione delle opere d'un Gasparo romano, lo qual andava al garbo antiquo, per la quale via il Tedeschino pervenne in tanta sublimità che non vi arrivò mai alcuno. Quod quidem homini non fuit difficile, perché oltre lo ingegno grande, fo persona di somma pazienza nel pingere. Questo pigliava un tondo di carta di tanta circonferenzia, quanta è in un marcello vostro [è moneta veneziana e il Summonte scriveva a un veneziano], e ivi disegnando seria stato un mese e più ancora fermo e vigilante'.

Questo su Gaspare Romano da Padova e sul Todeschino è, io credo, l'aumento più rilevante recato dal De Marinis alla storia della miniatura italiana.

Roberto Longhi

FEDERICO ZERI

LA GALLERIA SPADA IN ROMA

*Un volume in 4^o, di pp. 208; con 200 tavv. f. t. in nero,
rilegato in tela con sovraccoperta illustrata. L. 8.500*

Nella collezione di 'Proporzioni', diretta da Roberto Longhi, che ha già dato con i volumi fino ad oggi pubblicati un notevole contributo agli studi di storia dell'arte, questo *Catalogo* inizia una serie dedicata alla illustrazione delle Gallerie romane. Basata sul presupposto della 'informazione' più ampia e obbiettiva attraverso i pareri dei maggiori conoscitori dell'arte italiana, fino a quello dell'Autore che li riassume, discutendoli o proponendo nuove attribuzioni ragionate, l'analisi dei dipinti della Galleria Spada è condotta con saldo rigore filologico sussidiato da un'ampia conoscenza della materia. Esemplare nel racconto delle vicende storiche della Galleria, nella informatissima bibliografia e in tutti quei dettagli atti a favorire la ricerca e la consultazione, il *Catalogo* illustra in duecento tavole tutti i dipinti della Collezione, facendosi strumento prezioso e, all'occasione, indispensabile per gli studiosi. Questo volume fa parte di una serie di Cataloghi dedicati alle Gallerie di Roma. In preparazione è il Catalogo della Galleria Pallavicini, a cura di Federico Zeri; un terzo volume, anch'esso in preparazione a cura dello stesso Autore, comprenderà i dipinti della Pinacoteca Capitolina e del comune di Roma.

FERRUCCIO ULIVI

GALLERIA DI SCRITTORI D'ARTE

Volume X della 'Biblioteca di Paragone'; pp. 330. L. 1.500

I sette studi di questo volume intendono di mettere in luce alcune personalità poco note o in gran parte sconosciute, situandole in un'organica intesa critica e metodologica, per dedurre il significato estetico delle loro operazioni di critica figurativa. Un ampio saggio su *La letteratura artistica dal Sei al Settecento* introduce ai singoli studi su G. B. Passeri, M. Boschini, G. P. Bellori, F. Milizia, L. Lanzi e sulla *Letteratura artistica minore*. Ne deriva una nuova e significativa valutazione di un settore della letteratura dei secoli XVII e XVIII, generalmente trascurato dalle storie letterarie.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

SANSONI FIRENZE